



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2000

António Manuel
dos Santos Ferreira

A Narrativa de Branquinho da Fonseca:
os lugares do conto

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para
cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do
grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação
científica da Prof. Doutora Ofélia Paiva Monteiro,
Professora Catedrática da Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra.

Júri

Presidente:

Doutor ANTÓNIO MENDES DOS SANTOS MODERNO, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro.

Vogais:

Doutora OFÉLIA PAIVA MONTEIRO, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (orientadora).

Doutora ROSA MARIA BAPTISTA GOULART, Professora Associada c/Agregação da Universidade dos Açores.

Doutora OTÍLIA DA CONCEIÇÃO PIRES MARTINS, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (co-orientadora).

Doutor PEDRO MANUEL ALVES FERREIRA CALHEIROS, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Doutora MARIA DE FÁTIMA MAMEDE DE ALBUQUERQUE, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora MARIA SARAIVA DE JESUS, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Agradecimentos

A maior parte dos livros de Branquinho da Fonseca não se encontra disponível nas livrarias. Foi, pois, preciosa a ajuda que recebi do senhor Dr. Pinto Ribeiro. Com uma generosidade inestimável, o Dr. Pinto Ribeiro facultou-me a consulta dos exemplares existentes na sua biblioteca pessoal, gesto que muito desejo agradecer.

Nos momentos iniciais do meu trabalho, eram muitos os caminhos e múltiplas as hesitações. Devo ao senhor Prof. Doutor José Carlos Seabra Pereira as primeiras indicações seguras. Por isso, e por tudo o que me tem ensinado desde os tempos em que fui seu aluno de Literatura, desejo manifestar-lhe a minha profunda gratidão.

Agradeço à senhora Prof. Doutora Otília Pires Martins a disponibilidade demonstrada no âmbito da co-orientação.

Para a prossecução do meu trabalho, foi fundamental o incentivo constante do senhor Prof. Doutor João Manuel Nunes Torrão. A sua capacidade de transmitir confiança foi sempre um suplemento de energia, de cujas vantagens sou devedor. *Ab imo pectore*, muito obrigado.

Estudar e escrever sob a orientação da senhora Prof. Doutora Ofélia Paiva Monteiro é um privilégio. É raro, muito raro, encontrar pessoas que conseguem ser, ao mesmo tempo, excelentes profissionais e figuras humanas da mais elevada nobreza. A senhora Prof. Doutora Ofélia Paiva Monteiro faz parte desse escol. São, pois, irremediavelmente pobres as palavras com que pretendo agradecer a felicidade de ter sido orientado pela senhora Professora. De qualquer modo, não posso esquecer a sabedoria dos seus comentários, a generosidade das suas observações, a força serena dos seus julgamentos.

As fragilidades deste trabalho são da minha inteira responsabilidade; mas as virtudes que também possa revelar não existiriam sem a orientação da senhora Prof. Doutora Ofélia Paiva Monteiro.

Resumo

Branquinho da Fonseca (1905-1974) é um escritor polifacetado: a sua obra literária é composta por textos líricos, dramáticos e narrativos. É, porém, no conto que o escritor atinge o mais elevado mérito. A sua vocação de contista manifesta-se não apenas nos textos narrativos, mas também nos textos líricos e dramáticos; por isso, os dois primeiros capítulos deste trabalho procuram circunscrever os lugares do conto em toda a obra do autor. Nos três capítulos seguintes, pretende-se propor uma leitura dos contos de Branquinho, partindo do princípio de que os textos são tributários de uma estética compósita, configurada por três elementos essenciais: o realismo, o lirismo e o grotesco.

Abstract

Branquinho da Fonseca (1905-1974) is a writer of multiple facets: his literary production includes lyrical, dramatic and narrative texts. It is, however, with the short story genre that the author achieves higher literary merit. His inclination as a short story writer is patent not only in the narrative texts, but also in the lyrical and dramatic ones. Therefore, the first two chapters of this study attempt to circumscribe the short story places within the author's work. The three following chapters aim to suggest a reading of Branquinho's short stories by taking into account that the texts are indebted to composite aesthetics defined by three key-elements: realism, lyricism and grotesque.

Índice

<u>Agradecimentos</u>	V
<u>Resumo</u>	VII
<u>Abstract</u>	IX
Índice.....	XI
<u>Prefácio</u>	1
<u>Introdução</u>	5
<u>Capítulo 1 – Percurso de um contista: a poesia e o teatro</u>	
1.A poesia.....	27
1.1.”Poemas”.....	33
1.2.O pseudónimo António Madeira.....	40
1.3.A poesia na <i>Presença</i> e outras revistas.....	45
1.4.”Mar Coalhado”.....	54
1.5.A vontade de contar na poesia de Branquinho.....	59
2.O teatro.....	67
<u>Capítulo 2 – As Formas da Narrativa</u>	
1.Introdução.....	81
2.Romance, novela, conto.....	85
2.1.”Mar Santo”.....	98
2.2.”Porta de Minerva”.....	114
2.3.”O Barão”.....	129
2.4.”Bandeira Preta”.....	133
3.Os contornos do conto	
3.1.Conto e poesia.....	144
3.2.O conceito de brevidade.....	152

3.3.Os limites do conto.....	164
<u>Capítulo 3 – Estratégias de ancoragem realista</u>	
1.Introdução.....	167
2.A viagem de salvação.....	175
3.Espaços distópicos	
3.1.A casa, as ruas.....	184
3.2.Cárceres femininos: os quartos.....	196
3.3.Cárceres masculinos: as prisões.....	209
4.A força dos pormenores.....	223
<u>Capítulo 4 – Factores de liricização da Narrativa</u>	
1.A viagem de reconstrução.....	235
2.Espaços eutópicos/distópicos.....	249
2.1.A floresta.....	253
2.2.O rio.....	266
2.3.Lugares de encantamento.....	278
2.3.1.A gruta.....	281
2.3.2.A mina.....	290
3.Iteração e paralelismo	
3.1.Alguns encontros.....	301
3.2.As personagens: similitudes e contrastes.....	310
<u>Capítulo 5 – Mecanismos de distorção grotesca</u>	
1.Introdução.....	317
2.Cenas inusitadas.....	323
3.Fantochização das personagens.....	343
4.Animalização das personagens.....	352
5.Amplificação de pormenores.....	364
<u>Conclusão</u>	377
<u>Bibliografia</u>	381
<u>Índice Onomástico</u>	425

Prefácio

1. Algumas considerações pessoais

Foi com alguma curiosidade que abri pela primeira vez um livro de contos de Branquinho da Fonseca. A impaciência juvenil não me concedeu, porém, o tempo e a atenção exigidos pelo primeiro conto do livro: um texto estranho, emaranhado, sem uma história clara e bem definida. Por isso, li *Rio Turvo* – assim se chamavam o livro e o conto inicial – de uma forma desordenada e pouco auspiciosa. Nessa altura, sabia que Branquinho havia sido um dos fundadores da revista *Presença*, e pouco mais. Mas a *Presença* era José Régio, o poeta de “Cântico Negro”. Continuei, pois, a ler Régio, e a descobrir com crescente interesse os cinzelados contos de Miguel Torga. Mas Branquinho não ficou esquecido; o título do livro renitente mantinha uma certa atracção, um pouco difusa, mas pertinaz. Quando soube que Branquinho da Fonseca tinha sido o fundador das «carrinhas da Gulbenkian», não demorei muito a regressar a *Rio Turvo*, movido já não apenas pela curiosidade, mas também por um inocente espírito de homenagem, pois as «carrinhas com livros» fazem parte da minha memória. À semelhança de muitos Portugueses, também eu costumava esperar, com ansiosa alegria, o momento em que a «carrinha» dobrava a esquina da rua e se aproximava, cheia de aventuras, do adro da igreja. Depois, era só entrar. E encontrar – ou ser encontrado.

Muitos anos mais tarde, ao ser confrontado com a necessidade de escolher um tema para a dissertação de doutoramento, pareceu-me natural a vontade de “ficar” durante algum tempo na área dos escritores presencistas, ou, pelo menos, na época da *Presença*, porque a minha admiração por José Régio e Miguel Torga havia-se, entretanto, expandido a outros dois grandes escritores: Domingos Monteiro e Tomaz de Figueiredo. Em conversa com o Prof. J. C. Seabra Pereira – o meu professor de Literatura – foi-se delineando a possibilidade de estudar a narrativa de Branquinho. Através do Prof. J. C. Seabra Pereira, tive então o privilégio de conhecer o Prof. David Mourão-Ferreira. Um dia, o Prof. David Mourão-Ferreira, comentando as poucas notas que eu havia escrito sobre os contos de Branquinho, disse, com a sua desarmante generosidade: «vamos fazer um trabalho bonito». O problema da escolha ficou resolvido nesse momento

inesquecível. Mas o Prof. David Mourão-Ferreira teve de partir; eu perdi, de repente, o supremo prazer de conversar com ele, e não sabia bem como poderia fazer «um trabalho bonito». Tinha guardado dois conselhos: ler os contos de Branquinho, procurando destacar a tonalidade lírica, e, sobretudo, evitar, com a máxima precaução, os rendilhados teóricos: o importante deveria ser o texto literário, cabendo aos enquadramentos teóricos uma função rigorosamente ancilar e muito discreta.

Tinha, portanto, um ponto de partida. Entretanto, a leitura continuada dos contos de Branquinho havia desfeito, por completo, a longínqua reacção adolescente: à impaciência sucedera uma adesão sem restrições; e interessava-me dar conta do “efeito de unidade” que, apesar da variedade modal e genológica, parecia aproximar todos os textos do escritor. Mas não tinha ainda um caminho definido; no fundo, precisava de elaborar um projecto de trabalho. O projecto surgiu quando tive a rara felicidade de ser aceite, como orientando, pela senhora Prof. Ofélia Paiva Monteiro. O que até então não passava de um conjunto de intuições subsumíveis a duas ou três linhas orientadoras, foi-se transformando num plano exequível. Os amplos ensinamentos da senhora Prof. Ofélia Paiva Monteiro, bem como as suas pertinentes e motivadoras observações, permitiram-me dar conta da complexidade estética da narrativa de Branquinho. De facto, havia que prestar atenção à tonalidade lírica de certos textos, mas importava também não descurar outros factores relevantes, nomeadamente a ancoragem realista e a tendência para a distorção grotesca. Realismo, lirismo e grotesco são, pois, três esteios que sustentam a presente leitura da narrativa de Branquinho.

2. Organização do trabalho

Com este trabalho, pretende-se apresentar uma leitura dos contos de Branquinho da Fonseca. No entanto, como adiante se verá, não houve a preocupação de circunscrever um *corpus* de textos delimitado pela produção contística do autor. Branquinho da Fonseca é um contista; e, por isso, são os contos a parte da sua obra que mais tem despertado o interesse dos críticos. Mas Branquinho também escreveu poesia, textos dramáticos, novela e romance. Assim, e porque a crítica, tanto nacional como estrangeira, tende a valorizar apenas alguns contos – cabendo especial privilégio a *O Barão* – pareceu-me ser necessária uma breve visita a outros textos, tentando apreender os pontos de interferência, propiciadores de uma visão integradora. Por conseguinte, o trabalho consta de duas partes diferentes, mas complementares.

Na primeira parte, constituída pelos capítulos 1 e 2, há a intenção de acompanhar o desenvolvimento de uma vocação de contista. Segundo Branquinho, o conto era a sua «expressão natural»; importa, portanto, perceber o modo como essa forma de expressão se manifesta. Assim, no capítulo inicial, esboçam-se algumas pistas de leitura da poesia e do teatro, procurando,

sobretudo, pôr em relevo a “dinâmica narrativa”, porquanto, como já tem sido observado por alguns críticos, tanto os poemas como os textos dramáticos fonsequianos tendem, não raras vezes, a aproximar-se dos contornos definidores do conto moderno. No segundo capítulo, procura-se determinar o espaço do conto no contexto da narrativa. São, por isso, formuladas algumas considerações sobre *Porta de Minerva*, *Bandeira Preta*, *Mar Santo* e *O Barão* - os textos de Branquinho que mais têm dividido a crítica, no que concerne à denominação genológica. Paralelamente, vão sendo disseminados elementos de carácter histórico e teórico, visando determinar algumas características configuradoras do conto como género literário autónomo, isto é, independente do poder conglomerador da novela e do romance. As considerações teóricas são, sempre que possível, defluentes das questões levantadas pelos textos de Branquinho, não havendo, portanto, a intenção de construir um enquadramento teórico apriorístico. Por esse motivo, tentou-se uma abordagem hermenêutica condicionada pela vontade de evitar as armadilhas impressionistas, não caindo, porém, na falácia de uma deriva teórica demasiado centralizadora.

A segunda parte, constituída pelos capítulos 3, 4 e 5, é devedora do mesmo propósito de elaboração de linhas de sentido dimanadas dos próprios textos. Assim, é proposta uma leitura dos contos, alicerçada nos mecanismos de ancoragem realista (cap. 3), de liricização da narrativa (cap.4), e de distorção grotesca (cap. 5). As referências aos complexos conceitos de “realismo”, “lirismo” e “grotesco” são intrinsecamente dependentes das exigências de leitura postuladas pela estética compósita dos contos. Não há, pois, a intenção de elaborar uma história do desenvolvimento dos referidos conceitos; há apenas o *uso* das suas virtualidades como elementos ancilares da leitura dos contos fonsequianos. A opção por uma certa “leveza” dos enquadramentos teóricos não resulta, portanto, de um menor investimento ou apressado descuido; provém de uma atitude consciente, certamente discutível, mas defensável: a leitura de um texto literário deve rendibilizar todos os contributos provenientes das várias áreas do saber, porquanto, longe de ser um produto estético insulado, o texto literário constitui um lugar de confluência activa; no entanto, só a luz do próprio texto – luz dúbia, naturalmente – pode servir de guia.

Introdução

1. Branquinho da Fonseca: um «intelectual em acção»

Branquinho da Fonseca (1905-1974) ocupa um lugar de relevo na cultura portuguesa do século vinte: na cultura, e não apenas na literatura, pois a sua actividade criativa não se restringiu ao domínio da escrita literária. Branquinho pertence a uma geração de escritores portugueses – a de 1930 – na qual se evidencia, segundo David Mourão-Ferreira, «uma plêiade de grandes narradores». Fazem parte dessa constelação alguns nomes ligados ao grupo presencista – José Régio, Branquinho, Miguel Torga – e outros que apenas esporadicamente publicaram poemas na *Presença* – Vitorino Nemésio e Tomaz de Figueiredo. À geração de 1930 pertencem ainda dois grandes escritores, cujos percursos se mantiveram arredados das páginas da referida revista: Domingos Monteiro e José Rodrigues Miguéis¹. Os sete escritores que constituem a «plêiade de grandes narradores» figuram, de facto, entre os mais representativos da sua geração, e, em alguns casos, não apenas como narradores, mas igualmente como poetas, dramaturgos e ensaístas. Com efeito, se Rodrigues Miguéis, Tomaz de Figueiredo e Domingos Monteiro são sobretudo excelentes narradores – romancistas, novelistas e contistas –, embora tenham escrito obras de outros géneros, já Régio, Nemésio e Torga têm de ser considerados também como poetas. No caso de Nemésio, salienta-se ainda a faceta de crítico e ensaísta; e no que diz respeito a José Régio, o escritor mais polifacetado da «plêiade», a uma considerável produção ensaística deve acrescentar-se um importante

¹ David Mourão-Ferreira, «Os Ficcionistas da “Presença”», in *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 45.

conjunto de textos dramáticos, pois Régio é, segundo Óscar Lopes, «o dramaturgo da *Presença*»².

Deste conjunto de sete escritores, facilmente se autonomiza um subgrupo, constituído por aqueles que estão mais directamente relacionados com a revista *Presença*: Régio, Branquinho e Torga: um «presencista de todas as horas» e dois «presencistas dissidentes»³. A obra literária de Branquinho da Fonseca tem em comum com as de Régio e Torga o facto, entre outros, de apresentar uma dimensão plural, no que concerne aos modos e géneros literários cultivados; mas o “perfil autoral” de Branquinho não se constrói com traços semelhantes aos que definem Régio e Torga. Desde logo, por uma questão de visibilidade crítica, porquanto, embora tenha despertado o interesse dos estudiosos – nomeadamente em universidades brasileiras, portuguesas, francesas e norte-americanas –, a obra de Branquinho não tem merecido atenção similar à dispensada pela crítica a José Régio e a Miguel Torga. A visibilidade crítica de autores contemporâneos deflui também da presença social do escritor enquanto escritor; ora, se Torga e Régio têm um perfil de escritores a tempo inteiro, de profissionais da literatura, Branquinho, pelo contrário, não se considerava um escritor profissional, «que trabalha umas tantas horas por dia como obrigação»⁴. Numa entrevista concedida a Manuel Poppe, Branquinho tece algumas considerações sobre a sua actividade literária, fazendo, a certa altura, uma declaração essencial:

«Eu vinha da vida para os livros, mas há pessoas que vêm dos livros para a vida. (...) É que eu, realmente, primeiro era homem, e, como homem, acontecia que escrevia coisas.»⁵

A afirmação tem bastante pertinência, porque é proferida numa época em que o escritor já podia contemplar, com algum discernimento, os caminhos que havia percorrido. Com efeito, tendo sido publicada postumamente, em 1976, a entrevista

² Óscar Lopes, «Branquinho da Fonseca», in *Entre Fialho e Nemésio I*, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 682: «Régio é que viria a ser o dramaturgo da *Presença*». Opinião similar é defendida por Luiz Francisco Rebello, quando diz que «(...) terá sido o autor de *Benilde* e *A Salvação do Mundo*, verdadeiramente, o único dramaturgo da *presença*.» («Prefácio», in Branquinho da Fonseca, *Teatro*, Lisboa, Portugal, s.d., p.11).

³ David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 45.

⁴ *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976.

⁵ *Ibid.*

adquire um tom de balanço pessoal, não apenas da obra produzida, mas igualmente do percurso vital realizado. Dizendo que «primeiro era homem» e só depois, «como homem, acontecia que escrevia coisas», Branquinho da Fonseca estabelece uma ideia básica, um verdadeiro sinal de orientação para quem pretender aproximar-se da sua personalidade e da sua obra literária. Na verdade, tendo nascido «entre livros»⁶, e num ambiente cultural previsivelmente animado pela forte e polémica personalidade do pai – Tomaz da Fonseca –, Branquinho foi conduzindo a sua vida de maneira a nunca se afastar da companhia dos livros e da leitura. Mas, como se depreende do seu testemunho, primeiro estava o homem e só depois vinha a literatura. Evidentemente, a constatação tem que ver sobretudo com a maneira como o escritor se relaciona com a sua própria produção literária, e não tanto com os livros como factores de construção do homem, pois, nesta perspectiva, eles ocupam um lugar destacado em vários domínios da vida do escritor, desde a juventude até à idade mais madura.

De facto, mesmo no plano profissional, Branquinho da Fonseca está indelévelmente associado ao universo da leitura, através da fundação de bibliotecas. A sua actividade de “criador de bibliotecas” atinge o patamar mais elevado com a organização do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1958, mas esse trabalho, verdadeiramente pioneiro no nosso país, já vinha sendo preparado por actividades similares levadas a cabo em outras paragens e em diferentes circunstâncias. Assim, como recorda David Mourão-Ferreira, «Branquinho da Fonseca é nomeado, em 12 de Março de 1935, conservador do Registo Civil em Marvão, passando a exercer idênticas funções na Nazaré a partir de 7 de Dezembro de 1936, ao mesmo tempo que é aprovado nos concursos para conservador do Registo Predial»⁷. A informação biográfica é totalmente relevante, porque, por um lado, Marvão e Nazaré são dois espaços geográficos que tiveram acolhimento nos textos literários do ficcionista⁸, e, por outro lado, é precisamente na Nazaré que Branquinho dá os primeiros passos numa actividade sociocultural que irá condicionar tanto o seu percurso cívico como o seu perfil literário. Um antigo presidente da Câmara da Nazaré, José Maria Lúcio Codinha, em documento

⁶ Na citada entrevista, é o próprio escritor que faz a afirmação seguinte: «Eu nasci entre livros. (...) Eu julgo que se conhecem as pessoas que têm livros em casa, ou que sempre os tiveram, e aquelas que não tiveram livros em casa e que, só mais tarde, os têm».

⁷ David Mourão-Ferreira, «Branquinho da Fonseca – Percurso biográfico», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº 1, 1984, p. 7.

⁸ É em Marvão que decorre parte da acção do conto “O Conspirador” (CM), e é na Nazaré que se desenvolve toda a acção da novela *Mar Santo*.

constante do espólio do escritor, reconhece, oficialmente, em papel azul selado, os serviços prestados por Branquinho à comunidade nazarena, salientando o seu prestimoso contributo para a fundação de uma biblioteca pública:

«(...) Com efeito, foi o Sr. Dr. Branquinho da Fonseca que agitou e delineou a fundação da Biblioteca da Nazaré estimulando os que nesta vila moirejam ao passatempo da leitura, ao amor pelo livro. Conseguiu, em resumo, quer recorrendo-se do apoio das esferas oficiais, quer da solicitude e da cultura de alguns dos seus amigos, que em Nazaré exista uma biblioteca.»

Em 1941, Branquinho da Fonseca «ocupa o cargo de chefe da Secretaria da Comissão de Obras da Base Naval de Lisboa e, dois anos mais tarde, vê-se provido, sempre mediante concurso, no lugar de conservador do Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, em Cascais»⁹. Nas suas novas funções, e dispondo já de alguns meios logísticos rudimentares, Branquinho leva a cabo «a primeira experiência realizada em Portugal no domínio das bibliotecas itinerantes, a esse fim adaptando e apetrechando uma carrinha do referido museu»¹⁰. Esta inovadora experiência será mais tarde aprofundada e alargada, quando, a convite de José de Azeredo Perdigão, Branquinho se entrega ao trabalho de organizar e dirigir o Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. Este acontecimento adquire uma importância fundamental no percurso do escritor, porque, como pertinentemente recorda David Mourão-Ferreira, a partir de 1958, quando surgem nas estradas portuguesas as primeiras carrinhas-biblioteca, Branquinho «faz doravante coincidir, em absoluto, a sua existência com a do Serviço a que todo se entrega; e com tal “espírito de missão” que por inteiro praticamente cessa, até ao momento em que a morte o arrebatava em 7 de Maio de 1974, a sua actividade de criador literário»¹¹.

Com efeito, depois de *Bandeira Preta* - volume de contos surgido em 1956 - Branquinho da Fonseca publicou, em livro, apenas a obra *No Rasto do Corsário*, uma adaptação do texto de Fernão Mendes Pinto (1962); as antologias *As Grandes Viagens Portuguesas* (1ª série, 1944; 2ª série, 1966); *Poesias* (1964); *Contos Tradicionais*

⁹ David Mourão-Ferreira, *art. cit.*, p. 7.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 7.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 8.

Portugueses (1º vol. 1963; 2º vol. 1966), e as seguintes traduções de obras francesas: *Confissão da Meia-Noite*, de Georges Duhamel (1958) e *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal (1974), em colaboração com Maria Manuel¹². Por conseguinte, em forma de livro, Branquinho publica sobretudo antologias e traduções¹³. Antes de se ter dedicado à «missão» das bibliotecas, havia escrito uma parte essencial da sua obra de criação literária: os livros *Poemas* (1926) e *Mar Coalhado* (1932), no domínio da poesia; os volumes de contos *Zonas* (1931-1932), *Caminhos Magnéticos* (1938), *Rio Turvo* (1945) e *Bandeira Preta* (1956); o romance *Porta de Minerva* (1947), a novela *Mar Santo* (1952); e um volume de *Teatro* (1939) que, embora anunciasse no título que se tratava de um primeiro volume, não veio a ter continuação. Mesmo o mais famoso texto de Branquinho, *O Barão*, surge em 1942, sendo integrado, em 1945, na primeira edição de *Rio Turvo*.

A ausência de produção original parece dever-se sobretudo à falta de tempo, aquele tempo totalmente disponível que, segundo o escritor, lhe permitiu a elaboração da maior parte dos seus textos. Há, de facto, uma época áurea no percurso literário de Branquinho, que vai desde *Caminhos Magnéticos* (1938) até *Bandeira Preta* (1956). E é o próprio autor quem fornece a explicação para este facto. Na entrevista a Manuel Poppe, diz que o período mais fecundo da sua produção literária está directamente relacionado com a ausência de outros afazeres mais absorventes:

¹² A tradução de *Um Punhado de Amoras*, de Ignazio Silone, data de 1955.

No espólio de Branquinho existe uma carta da editora Estúdios Cor, datada de 8 de Setembro de 1958, a propósito da tradução de *Confissão da Meia Noite*. Fica-se a saber, por essa carta, que não foi Branquinho quem fez a tradução; e por isso ele pede que tirem o seu nome do livro. Tal, porém, não veio a acontecer, porque foi ele quem assinou o contrato, e, na altura do esclarecimento, os trabalhos de edição já iam muito avançados. Num rascunho de carta de Branquinho à editora esclarece-se que quem fez a tradução foi Maria Manuel. Ele apenas reviu o texto, não viu as últimas folhas. Branquinho diz num rascunho de carta com data de 23-9-58: «Parece-me que a melhor solução será, na 2ª edição, rectificar o nome do tradutor Maria Manuel Branquinho da Fonseca». No entanto, as edições seguintes mantiveram o nome do escritor.

¹³ No espólio há ainda 130 folhas com a tradução de *A Cartuxa de Parma*. Muitas das folhas são do Hotel D'Angleterre et de La Grande-Bretagne, Nice. Na data da parte de cima da folha do Hotel pode ler-se : Le.....196... O texto traduzido acaba com a seguinte frase: «Beijou-as com sincera emoção e partiu imediatamente, sem querer voltar ao quarto». O confronto com o original, também constante do espólio, *La Chartreuse de Parme*, Éditions D'Art Albert Skira, Genève, demonstra que Branquinho traduziu o primeiro capítulo e parte do segundo.

Acrescente-se ainda que uma nota da autoria de Maria Manuel faz saber que o escritor havia ainda traduzido *O Cristo Recrucificado*, de Kazantzakis. E lê-se ainda na mesma nota que «Quando adoeceu tencionava reformar-se para se dedicar aos seus livros, então inteiramente». O livro de Nikos Kazantzakis foi, de facto, editado pela Ulisseia, em 1968, mas, curiosamente, a tradução é atribuída apenas a Maria Manuel Branquinho da Fonseca.

«Não tinha nada que fazer. Estava num lugar que não dava para a renda da casa - Conservador do Registo Civil - vivia numas aldeias (vivi em Marvão, Nazaré) e aí podia realmente, tinha o tempo todo disponível. Depois estive no Museu de Cascais, onde também tinha tempo livre, embora fosse consultor jurídico de uma comissão de obras, o que me ocupava um bocadinho a tarde - muito pouco - e, portanto, tinha o tempo todo livre para pensar e sonhar e escrever.»¹⁴

Na mesma entrevista, Branquinho fala do «trabalho extenuante» que teve de levar a cabo enquanto organizador e director do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian; retomando, de certo modo, um tópico que já havia enunciado alguns anos antes, em 1969, quando, em entrevista concedida a Maria Antónia Palla, já então considerava a falta de tempo como um dos factores que mais o afastavam da escrita: «A maior parte dos escritores escreve nas horas vagas. E como há muito não tenho horas vagas...não escrevo»¹⁵. Esta situação parece, portanto, confirmar à saciedade o pensamento do escritor acima transcrito, isto é, primeiro está o homem e só depois vem a criação literária. E como cidadão empenhado na divulgação do livro e na promoção da leitura, Branquinho da Fonseca desenvolveu, de facto, um trabalho ímpar e inestimável: foi através das «carrinhas da Gulbenkian» que muitos Portugueses entraram pela primeira vez numa biblioteca e tiveram acesso directo aos livros. Em 1974, Natércia Freire, em jeito de homenagem, salienta a importância decisiva do «belo sonho» realizado pela “missão” cultural de Branquinho:

«Da obra das Bibliotecas Itinerantes que o belo sonho do grande escritor criou e na qual, ao seu lado, tantos homens de boa vontade militaram e militam em favor da cultura do Povo Português, necessário é não esquecer o pioneiro, louvá-lo e desmedidamente agradecer-lhe.»¹⁶

A dedicação do escritor à causa das Bibliotecas é reconhecida, de forma entusiástica e agradecida, por todas as pessoas que acompanharam o seu trabalho ou dele beneficiaram; e todas destacam a maneira empenhada como Branquinho se entregou a tão

¹⁴ *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976.

¹⁵ *Diário Popular*, 26 de Julho de 1969.

¹⁶ Natércia Freire, «Branquinho da Fonseca», *Artes e Letras*, Ano XX, nº 1006, 1974, p. 2.

ádua tarefa¹⁷. Luiz Pacheco, por exemplo, enaltece o seu «empreendimento formidável» e, à semelhança de David Mourão-Ferreira, não se esquece de acentuar o prejuízo que tamanho entusiasmo terá causado à sua obra literária: «Foi um empreendimento formidável, lento, tenaz, metódico. Branquinho da Fonseca dedicou-se, exclusivamente, a essa tarefa de muitos anos, com sacrifício da própria obra literária (e era um ficcionista de alto mérito)»¹⁸.

Não é possível, portanto, falar do escritor Branquinho da Fonseca sem ter em conta – e em elevado grau – a sua acção de difusor da cultura, ou seja, a maneira empenhada como interveio na sociedade do seu tempo, realizando, de forma eficaz e activa, uma obra cujo alcance comunitário justifica o princípio ético de orientação pessoal que faz prevalecer o homem sobre o criador literário. Segundo Orlando Vitorino, Branquinho foi um «intelectual em acção»¹⁹. A «acção» proporciona os traços que desenham o perfil do homem, e propiciam igualmente os contornos que definem o perfil do «autor». A obra literária de Branquinho está pertinentemente relacionada com este tipo de perfil, quer a avaliemos sob o ponto de vista meramente quantitativo, quer a consideremos nos seus meandros internos.

2. Da obra e seus arredores

Verdadeiro «intelectual em acção», Branquinho da Fonseca não teve tempo para se dedicar inteiramente à escrita de uma obra literária que o equiparasse, pela quantidade, aos seus colegas de geração. Na verdade, se pensarmos na produção literária de escritores como José Régio, Miguel Torga, Tomaz de Figueiredo ou mesmo João Gaspar Simões,

¹⁷ Orlando Vitorino, traçando um perfil de Branquinho, dá alguns exemplos bem demonstrativos das capacidades e do empenhamento do escritor como «intelectual em acção»: «Exemplo desta capacidade do intelectual nos deu Branquinho da Fonseca. Primeiro, nunca perdendo de vista o conjunto a alcançar ao tratar as mais ínfimas minúcias práticas. Desciam tais minúcias ao arranjo das viaturas, à disposição das estantes, à arrumação dos livros e muitas outras que quase seria ridículo enumerar, como a altura dos degraus para os leitores subirem ao carro-biblioteca; a todas elas Branquinho dedicava um cuidadoso e demorado estudo, muitas vezes manual. Deu-nos, depois, o seu exemplo na indiferença em que tinha as convenções estabelecidas pelos mais respeitáveis convénios científicos e internacionais, desde que elas contrariassem, na prática, esta finalidade elementar: tornar o mais fácil possível o acesso do leitor aos livros.» («Intelectual em Acção», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº 1, 1984, p. 14-15.

¹⁸ Luiz Pacheco, «As Bibliotecas da Gulbenkian vão acabar?», *Diário Popular*, 30 de Agosto de 1983.

¹⁹ Orlando Vitorino, *art. cit.*, p. 14.

facilmente constatamos, por comparação quantitativa, ser relativamente exígua a obra literária de Branquinho. No entanto, no que de melhor essa obra contém, a carência de quantidade é claramente compensada pelo mérito. A falta de tempo foi certamente responsável pelo facto de Branquinho não ter deixado um *corpus* literário mais extenso; mas a falta de tempo, embora sendo um factor importante, não é o único que explica a relativa exiguidade da obra, bem como o abrandamento da criatividade do escritor a partir da publicação de *Bandeira Preta*. De facto, já em 1942, em carta remetida de Portalegre, José Régio aludia à morosidade da escrita do amigo, chegando mesmo a insinuar a existência de um certo espírito negligente:

«E aquele romance em que trabalhavas, e que já me parece dever ir tomando proporções assustadoras? Se queres que te diga, acho que tu poderias produzir mais do que produzes, pelo menos que o público veja.»²⁰

A resposta de Branquinho a comentários deste género é dada na entrevista a Manuel Poppe, num tom que faz lembrar as advertências de Rainer-Maria Rilke, nas *Cartas a um Jovem Poeta*. Com efeito, na primeira carta, Rilke aconselha o seu jovem destinatário a inflectir a direcção do olhar, isto é, o jovem poeta deve procurar em si próprio, e não em circunstâncias exteriores, a razão justificadora da escrita poética; e a primeira e fundamental razão para escrever é a necessidade. No seguimento do seu conselho, Rilke acaba mesmo por defender que «uma obra de arte é boa quando nasce de uma necessidade: é a natureza da sua origem que a julga»²¹. Branquinho, recusando-se a escrever «por divagação literária», subordina o acto de escrever à necessidade individual, uma circunstância criativa independente das pretensões voluntaristas:

²⁰ Vieira-Pimentel, «Cartas Inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, nº 79, 1984, p. 46.

²¹ Rainer-Maria Rilke, *Cartas a um Jovem Poeta*, Tradução de Fernanda de Castro, Lisboa, Contexto, 1986, p. 13. A versão original da citada afirmação de Rilke é um pouco mais assertiva, porque enfatiza a importância da necessidade (“Notwendigkeit”), tanto no plano da criação como no da valoração: «Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. In dieser Art seines Ursprungs liegt sein Urteil: es gibt kein anderes.» (Rainer-Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Franz Xaver Kappus, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1989, p. 13).

«Eu só escrevo quando tenho a necessidade de escrever, não escrevo por divagação literária -, quantas vezes tenho tido vontade de escrever e estou bloqueado.»²²

Postulando a «necessidade de escrever» como móbil fundamental da escrita, Branquinho afasta-se de parâmetros como “carreira literária” ou “função social da literatura”²³, e, ao mesmo tempo, fornece-nos um elemento crucial para o entendimento de algumas estratégias narrativas adoptadas nos seus textos, bem como para uma abordagem indagadora das suas personagens mais representativas²⁴. À necessidade, entendida como força motriz da escrita, junta-se ainda, como factor de morosidade, a exigência de rigor que caracteriza os textos fonsequianos; característica atestada pelas inúmeras correcções dos manuscritos, bem como pelas declarações do escritor: «Quando escrevo, ponho de lado, corrijo, procuro, acerto...»²⁵.

²² *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976.

²³ Numa entrevista publicada em 1973, Branquinho fez as seguintes considerações: «Nós os presencistas tínhamos e temos a preocupação de afastar da literatura e da arte o que é acidental, efémero e superficial. Não nos interessa, portanto, tratar literariamente os problemas sociais (essa tarefa cabe à acção política)»; «Entendemos até que, ao tratar um assunto pertencente à política, o escritor o que faz é, por um lado iludir-se quanto ao talento literário que não possui e, por outro lado, escapar às responsabilidades que não tem a coragem de assumir em política»; «O nosso esteticismo nunca foi, porém, abstracto e formal. Em vez de fundamentar a literatura na política e na sociologia, nós fundamentámo-la na vida. É na vida, no que no homem há de mais necessário, profundo e, se possível, eterno, que estão as raízes da literatura.» (*Jornal da Madeira – Suplemento “A Ilha”*, 30 de Agosto de 1973). Curiosamente, Herberto Helder, no prefácio a uma edição de poemas de Edmundo de Bettencourt, expõe uma ideia que se aproxima de algumas afirmações de Branquinho acima citadas: «O neo-realismo», diz Herberto Helder, «vinculando a literatura a uma acção virtualmente transformadora, mas que os homens não souberam exercer no devido plano prático, criou apenas uma curiosa *alienação* (termo que lhe é excessivamente grato), um cómodo processo de *fuga*. Para utilizar uma expressão dos domínios da psicanálise, os neo-realistas portugueses realizaram um *transfert*. Transferiram para má literatura o que devia ter sido uma boa acção social.» («Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt», in *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999 (1963), p.11. No que diz respeito às «boas acções sociais», Branquinho, falando da novela *Mar Santo*, não se esquece de acentuar que em vez de ter feito um livro neo-realista, denunciando literariamente a miséria dos pescadores da Nazaré, estudou realmente o problema dos pescadores da melhor maneira que sabia: «Fiz um relatório para que se construísse um porto de abrigo. Isto deu-me muito trabalho. Aí não era o literário. Aí era o homem com a preocupação de um problema grave, social, do meio em que estava a viver (...) o livro eram só as pessoas, nos seus amores e nos seus desencontros, com elas e com os outros. O resto, eu tinha-o posto num relatório que se chamava “Alguns números relativos à necessidade de construção de um porto de abrigo na Nazaré”.» (*Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976). O tal porto de abrigo veio a ser feito, muitos anos mais tarde; e também constituiu matéria literária, pois em *Mar Santo*, as personagens referem-se à necessidade da sua construção.

²⁴ A título de exemplo, o narrador de *O Barão* é motivado pelo desejo de compreender uma história de que foi partícipe, transformando, no plano textual, a sua participação ancilar em acontecimento central; e de forma mais evidente e ostensiva, o narrador de “A Única Estrela” (*CM*) antes de contar a história tem «necessidade» de enumerar os motivos que justificam o seu texto: ele não pretende fazer um conto, deseja compreender através da escrita, tem «necessidade» de se libertar da dor, expondo-a e disciplinando-a através do conhecimento. O conto serve apenas para isso.

²⁵ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

Escrevendo por necessidade, e trabalhando os textos de modo a encontrar a palavra exacta e essencial, e, além disso, colocando o escritor na dependência do homem e a vida antes da literatura, Branquinho da Fonseca não podia, de facto, deixar como herança uma obra voluminosa, composta de romances intermináveis e pacientemente elaborados²⁶. A sua relação com a vida não lhe permitia o retirado exercício de paciência, necessário à prossecução de uma obra dessa natureza, e, por outro lado, o seu talento de narrador também não estava vocacionado para um tipo de narrativa estruturada a partir da extensão. Branquinho é essencialmente um contista, e é na arte do conto que as suas qualidades de narrador encontram a forma mais adequada. É, por conseguinte, como geralmente acontece com todos os grandes contistas²⁷, um narrador de fôlego curto e concentrado. Não é de estranhar, portanto, a fraca apetência do escritor pelas narrativas longas (o único romance que levou a cabo – *Porta de Minerva* – é um romance de contista), nem deve causar admiração o facto de não ter demonstrado grande interesse pela elaboração teórica de carácter ensaístico.

A vida literária de Branquinho da Fonseca parece orientar-se sob o lema da brevidade. É breve a maior parte dos textos que escreveu, e é igualmente breve a sua adesão a projectos culturais de natureza estritamente literária. Com efeito, iniciando-se na lides da publicação, quando, ainda jovem estudante de Coimbra, vê os seus poemas publicados nas revistas *Tríptico* e *Via Latina*, Branquinho manter-se-á sempre ligado às revistas e aos jornais, quer como colaborador, quer mesmo como fundador, mas não demonstrou grande interesse na prossecução de projectos que, em seu entender, se prolongavam demasiado no tempo. A revista *Tríptico*, surgida antes da *Presença*, bem como *Sinal* e *Manifesto*, de publicação posterior à «folha de arte e crítica», foram projectos literários efémeros²⁸. Apenas a *Presença* conseguiu transformar-se numa revista

²⁶ Um exemplo desse tipo de romances é constituído pela soma romanesca “A Velha Casa”, de José Régio, um género de narrativa literária que agradava sobremaneira ao autor, mas que Branquinho, declaradamente, não apreciava muito e que, de facto, não se adaptava ao seu pequeno fôlego de contista.

²⁷ Isto é, aqueles escritores que vêem no conto o género que lhes é mais natural, e não os romancistas que escrevem contos por diversão ou mero exercício de tirocínio.

²⁸ Como recorda Fernando Guimarães, foi da aproximação dos colaboradores das revistas *Bysancio* e *Tríptico* «que nasceu um novo grupo que contribuiu decisivamente para o aparecimento, em 1927, da revista *Presença*.» (*A Poesia da “Presença” e o Aparecimento do “Neo-Realismo”*, 2ª ed., Porto, Brasília Editora, 1981, p. 72). E, no mesmo sentido, João Gaspar Simões, depois de considerar o muito jovem Branquinho como um dos dois principais «esteios» da heterogénea revista *Tríptico*, diz que a revista constituiu «uma espécie de ensaio geral da peça a representar três anos depois», isto é, o surgimento da *Presença*. (*História do Movimento da “Presença”*, Coimbra, Atlântida, 1958, p. 21). No que concerne à revista *Manifesto* e às

sólida, estruturada a todos os níveis: desde o plano gráfico até à vontade de criar um rumo alicerçado na reflexão teórica. Para essa reflexão muito contribuíram os artigos de João Gaspar Simões, de Adolfo Casais Monteiro e, sobretudo, os ensaios de José Régio, nomeadamente os de carácter fundador, considerados por Fernando Guimarães como «autênticos *manifestos*»²⁹.

Edmundo de Bettencourt – o autor do nome da revista³⁰ – diz que a fundação e o lançamento da *Presença* devem muito ao esforço de Branquinho, o que é facilmente compreensível num homem que assumia com tanto entusiasmo as tarefas em que se empenhava. «Creio», diz Bettencourt, «ter ajudado em alguma coisa a fundação da “presença”, juntamente com José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, se bem que a ideia e os maiores esforços para o seu lançamento pertençam a este último escritor que, com os dois primeiros, ficou a dirigi-la»³¹. No entanto, como é sobejamente sabido, Branquinho participa na direcção da revista apenas entre 10 de Março de 1927 – data do primeiro número – e 16 de Junho de 1930, data da carta que, conjuntamente com Adolfo Rocha (Miguel Torga) e Edmundo de Bettencourt, endereça aos restantes directores da

suas relações com a *Presença* são esclarecedoras as considerações de um dos seus directores – Albano Nogueira: «O fundo da questão entre a “arte pela arte” e a “arte social” está, antes, na diferença de atitude perante a vida, está na maneira de ser, na conformação espiritual, no modo de entender a vida – e não apenas no que cada artista pensa dos valores a exprimir pelos temas. Por isso ao grupo da *Presença* se opôs, duma maneira embora conciliante, a efémera revista coimbrã *Manifesto*.» (Apud Fernando Guimarães, *op. cit.*, p.280).

²⁹ Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 67-68: «Se nos debruçarmos sobre os autênticos *manifestos* que são os artigos de José Régio publicados no nº 1 (“Literatura Viva”) e no nº 9 (“Literatura Livresca e Literatura Viva”) da *Presença*, logo notamos que não era efectivamente uma tentativa para fazer *reviver* uma intenção de vanguarda que estava a preocupá-lo. A sua intenção não se orientava para uma contestação de formas ou, até, para uma grande forma ou figura que seria precisamente a da contestação, mas para uma atitude menos radical que assume predominantemente um sentido ou acento normativos, pela maneira como critica um *status* ou ambiente literário marcado, como ele justamente dizia, pela falta de originalidade e por um excesso de superficialidade». Por seu lado, João Gaspar Simões ao falar do primeiro número da revista, diz que «o artigo de abertura, assinado por José Régio» tem algo de “doutrinário”, porquanto, «através da doutrina expressa nesse artigo evidenciava-se muito claramente que os jovens orientadores da recém-nascida publicação sabiam muitíssimo bem o que queriam.» (João Gaspar Simões, *op.cit.*, p. 13). Para João Pedro de Andrade, «José Régio é o maior poeta da geração presencista, e um dos maiores poetas portugueses de todas as gerações», e, além disso, «A *Presença* é em grande parte obra sua, e todo o doutrinário ético e estético da revista assenta nas suas opiniões pessoais, coerentes, claras e sinceras como as de nenhum outro dos escritores que o acompanharam.» (A *Poesia da Novíssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943, p. 22).

³⁰ A propósito da “invenção” do nome da revista, Bettencourt faz as seguintes considerações: «Não foi um título que eu tivesse procurado. Encontrei-o por intuição, digamos. Apresentei-o espontaneamente, talvez com o pressentimento de que teria o apoio dos meus camaradas, ao tempo, animados de tendências afins; o “título” surgiu-me, como direi?, como surgiria um motivo poético a desenvolver.» (João de Brito Câmara, *O Modernismo em Portugal – Entrevista com Edmundo de Bettencourt*, Coimbra, Minerva, 1996, p. 41. Esta edição fac-similada reproduz o texto de 1944).

³¹ João de Brito Câmara, *op. cit.*, p. 31.

Presença – José Régio e João Gaspar Simões – dando origem à primeira crise no grupo dos presencistas. Figurando no elenco de directores apenas até ao número vinte e seis, de Abril-Maio de 1930³², Branquinho acaba por ter uma participação relativamente curta nos destinos da *Presença*, se tivermos em consideração a longa e acidentada vida da revista (1927-1940), uma longevidade inusitada na «pátria da efemeridade por excelência», como disse Jorge de Sena³³.

Os motivos do desentendimento entre os assinantes da carta de «dissidência» e os directores da revista são conhecidos e estão reconstituídos de forma polémica por João Gaspar Simões, um dos participantes no pequeno conflito³⁴. Os argumentos de Gaspar Simões, nem sempre isentos de visível contradição³⁵, permitem situar a primeira cisão do grupo presencista num plano que Adolfo Casais Monteiro considera ser não de «dissidência literária, mas de uma crise de ordem afectiva»³⁶. Com efeito, existe nas «memórias» de Gaspar Simões um tom dorido e ressentido que impede, não raras vezes, uma reconstituição desapaixonada dos factos³⁷. A desagregação do primeiro triunvirato directivo da *Presença* representa, segundo a carta dos «dissidentes», uma recusa das novas linhas orientadoras da revista; mas a maneira como Gaspar Simões reage à pretensa rebeldia dos antigos companheiros enfatiza demasiado as pequenas questões de carácter pessoal, não conseguindo evitar, de facto, uma deriva emocional que, sobrevalorizando os

³² No número vinte e sete, de Junho-Julho de 1930, a direcção já é assegurada apenas por João Gaspar Simões e José Régio. Com o número trinta e três, de Julho-Dezembro de 1931, é reformulado o triunvirato inicial, através da participação de Adolfo Casais Monteiro.

³³ Jorge de Sena, *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 17. Fernando Vieira-Pimentel também salienta a longevidade da revista, considerando, no entanto, que «cinquenta e seis números, em treze anos (ou catorze, se contarmos com o inicial) não é uma produção excessiva». Porém, «a *Presença* terá, na verdade, um tempo de vida pouco vulgar numa revista auto-designada de “arte e crítica”, lançada por jovens, e destinada a agitar, a competir, a quebrar rotinas e convenções.» (*A Poesia da “Presença” (1927-1940) – Tradição e Modernidade*, Dissertação de Doutoramento policopiada, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987, p. 53-54).

³⁴ As memórias de João Gaspar Simões constam de dois livros complementares: *História do Movimento da “Presença” seguida de uma Antologia*, Coimbra, Atântida, 1958; e *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977.

³⁵ Para uma apreciação ao livro de 1958, vd. Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o Movimento da “Presença”*, Lisboa, IN-CM, 1995, p. 45-50; e para uma revisão à obra de 1977, vd. Eugénio Lisboa, *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 145-149.

³⁶ Adolfo Casais Monteiro, *op. cit.*, p. 137.

³⁷ Recensando a obra *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, Eugénio Lisboa faz a seguinte consideração: «Se o livro tem inegável interesse para a história literária, mesmo com a exagerada tónica posta em aspectos miúdos de *petite histoire*, a que o A. atribui uma importância quase demasiado solene, a verdade é que Gaspar Simões não exhibe neste livro, entre os seus vários e inegáveis talentos, o de memorialista. Não só o estilo e a técnica se não adequam ao género, como raramente o narrador nos projecta a hipótese que seja duma figura inesquecível, dentre a galeria impressionante de personagens que *refere* mas não *pinta*, neste seu livro de estrutura um tanto anárquica e precipitada.» (*op. cit.*, p. 147).

desencontros de amizade e camaradagem, acaba por minimizar as questões mais especificamente literárias³⁸.

Partindo de uma perspectiva bastante diferente da de Casais Monteiro, Alexandre Pinheiro Torres descobre no grupo dos «dissidentes» de 1930 a consciência de que a *Presença* se «encontrava ultrapassada»³⁹; mas a uma providência tão antecipada no tempo histórico e literário não correspondia, segundo o ensaísta, um adequado e necessário quadro ideológico, pois, «"dissidentes", embora, não se encontravam porém preparados para qualquer guerra ideológica com os chamados Mestres do Segundo Modernismo»⁴⁰. A confrontação será levada a cabo, naturalmente, por aqueles que detinham o exigido quadro de referência ideológica, «todos aqueles que irão forjar o Neo-Realismo»⁴¹.

Na entrevista a Manuel Poppe, Branquinho recorda a sua saída da *Presença*, em termos que retomam o dado histórico, ou seja, «o ter-se dito que o Régio era o chefe da Escola de Coimbra»; mas, exprimindo uma opinião provavelmente contestável – e, aliás, contestada –, considera que, em 1930, a revista já havia cumprido o seu papel na renovação da literatura portuguesa, limitando-se, a partir dessa data, a cumprir uma função menos emocionante e desafiadora, restringida ao efeito de duração estática:

³⁸ A este nível, é muito esclarecedora uma passagem do livro *José Régio e a História do Movimento da "Presença"*: «Pois não seria da mais elementar lealdade ter José Régio em 1957, quando Branquinho e Bettencourt vieram ao *Diário Popular* pôr em dúvida o *ultimatum* da retractação, a que eu não obedeci, uma vez que entendia não haver lugar para retractações, visto eu não ter dito, como não dissera, o que o tal articulista do *Diário de Lisboa* pusera na minha boca, sim, não seria de esperar que José Régio pegasse na pena para, em carta ao referido jornal, pôr as coisas no seu devido lugar? O certo, porém, é que não o fez. Já algo ocorrera entretanto que ainda mais fundo perturbara a «amizade» que Régio, muito tranquilamente, admitia ter entrado «em toda a questão», a «amizade» que ele sabia eu manter por ele. Quê concretamente? O facto de eu, na altura da cisão de 1930, ter rompido com Branquinho da Fonseca, de quem era amigo desde os bancos do Liceu, o Liceu José Falcão em Coimbra – rompimento devido à circunstância de eu não ter aceitado o *ultimatum* dos dissidentes, vindo a público retirar a José Régio o que eu, no final de contas, lhe não dera – o lugar de chefe do movimento da *Presença* –, atitude que, a verificar-se, me angariaria o bem-querer do grupo dissidente. Ora tendo eu rompido com esse meu velho amigo – conhecêramo-nos no liceu em 1920 –, anos depois, mantendo eu, por amor de Régio, o pundonoroso rompimento com Branquinho, inopinadamente venho a saber que aquele se reconciliara com este e com ele familiarmente convivia na altura em que Branquinho, conservador do Registo Civil em Marvão, a cada passo estava em Portalegre com Régio e Régio a cada passo em Marvão com Branquinho.» (p. 96-97).

³⁹ Ao referir o facto de José Régio ter decidido reiniciar a *Presença*, em 1939, aludindo ao momento histórico que então se vivia, Alexandre Pinheiro Torres faz a seguinte consideração: «Só então é que o grande poeta dos *Poemas de Deus e do Diabo* se lembra de referir o "terrível momento histórico" que o mundo atravessava, na descoberta repentina de que o *world at large* afinal até contava. Era, porém, tarde. Havia muito que a *Presença* se encontrava ultrapassada, como bem o haviam visto os "dissidentes" de 1930.» (*O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/ Vol. 10, 1983, p. 24).

⁴⁰ Alexandre Pinheiro Torres, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ Id., *ibid.*, p. 24.

«Um dos motivos do conflito da *Presença*, mais tarde, foi precisamente o ter-se dito que o Régio era o chefe da Escola de Coimbra. (...) Tínhamos defendido sempre a posição independente de cada um, e aquela afirmação não nos agradou. Como a *Presença*, segundo nós entendíamos, tinha entrado numa fase estática ou, pelo menos, tinha já realizado o que de fundamental realizou, afastámo-nos. Depois continuou, ainda durou. Mas nos primeiros três anos, nós tínhamos esgotado toda a força da *Presença*.»⁴²

E em carta pessoal a Nelly Novaes Coelho, datada de 2 de Novembro de 1972, Branquinho já havia apresentado explicações similares, mas elaborando, então, os seus argumentos de forma um pouco mais desenvolvida, e utilizando um vocabulário mesclado de seriedade e graciosa ironia, pontuado mesmo por um tom crítico, que ajuda a entender a sua “visão” da literatura:

«Os motivos da famosa dissidência podem resumir-se em poucas palavras: a “Presença” viva, inconformista, livre para todos os caminhos tinha parado, dava aos leitores muitas explicações escolares do seu modernismo, era por isso, aceite, caminhava na direcção académica, com chefes declarados e clima de satisfeita tranquilidade, como quem venceu: estava morta. Qualquer publicação renovadora (ou que o pense) com programa revolucionário, não pode durar muito tempo; quando dá por si está parada, envelhecida e triste. Os “grupos” vivem só um momento e se continuam transformam-se em academias literárias exangues, com todas as honras, Literatura droga diária em doses de vício, é sono sem sonho.»⁴³

Branquinho foi, por conseguinte, um elemento nuclear na fundação da *Presença*, e foi igualmente relevante a sua participação na crise de 1930. A relevância do seu contributo dissidente advém sobretudo do facto de a sua saída comprometer gravemente o equilíbrio – em grande medida baseado em vínculos afectivos – do primeiro triunvirato de directores. Eugénio Lisboa sugere que o verdadeiro instigador da cisão terá sido Miguel Torga, à época mero colaborador da revista. Segundo o ensaísta, a carta de 1930, «pelo

⁴² *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976.

⁴³ Nelly Novaes Coelho, *Branquinho da Fonseca e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa*, Tese de Livre Docência policopiada, Universidade de São Paulo, 1976, p. 62.

seu estilo, pelo menos em certos sectores muito específicos, parece claramente inspirada e mesmo redigida por Miguel Torga»⁴⁴. Além disso, Eugénio Lisboa utiliza, de uma forma não desprovida de pertinência, algumas passagens de *A Criação do Mundo*, de Torga, para comprovar a sua tese⁴⁵. No que concerne à redacção da carta de dissidência, Branquinho dá razão à tese proposta por Eugénio Lisboa, porquanto, na missiva particular dirigida a Nelly Novaes Coelho, diz claramente o seguinte:

«A epístola que declarou a dissidência foi publicada em 16 de Junho de 1930 e assinada pelo Adolfo Rocha (Miguel Torga), que redigiu o texto um tanto ou quanto abstracto, pelo Edmundo de Bettencourt e por mim. Nunca me pareceu suficiente, mas como o principal era dizer que já não: aquilo bastou.»⁴⁶

Sintomaticamente, Branquinho não parece ter ficado muito desgostoso com o episódio da dissidência, limitando-se a acentuar dois factos essenciais: a recusa de “mestres”⁴⁷ e o desinteresse por um projecto que, consumida a chama inicial, se preparava para trilhar um caminho mais convencional, isto é, mais de acordo com a natureza “institucional” que, de facto, e com todo o mérito, veio a ter⁴⁸. Para o escritor «não profissional» que Branquinho confessadamente sempre foi, não constituía motivo de grande interesse o meritório esforço “literário” – criativo, crítico e teórico - que a revista começava a desenvolver e haveria de aprofundar até ao início da década de quarenta; e, sobretudo, não o movia um tipo de vida que transforma a literatura em «droga diária em

⁴⁴ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/vol. 55, 1980, p. 52.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 52-56.

⁴⁶ Nelly Novaes Coelho, *op. cit.*, p. 62

⁴⁷ Numa perspectiva desapassionada, Eunice Ribeiro faz a seguinte constatação: «(...) Régio não é o «mestre» da *Presença*, o seu mentor programático, ou apenas o seu director: ele é, assim o cremos – e no exacto sentido do seu pluralismo estético – senão a própria *Presença* (em «espírito»...), pelo menos, aquela presença que indubitavelmente mais se destaca de entre as «presenças» que congrega a revista de 27, até porque dele parte e por sua pena se manifesta em (anti)doutrina aqueloutra ideia de abrangência estética que assistiria à publicação coimbrã e que lhe lograria alguma mal disfarçada desorientação.» (*Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado*, Dissertação de Doutoramento policopiada, Braga, Universidade do Minho, 1997, p. 8).

⁴⁸ Gaspar Simões dirá que foi precisamente a partir de 1930 que a *Presença* «entrou numa fase de muito mais definida orientação, prosseguindo na sua obra», e «foi a partir de 1930 que a geração ganhou, de facto, nas páginas do seu órgão, maioridade e amplitude.» (*História do Movimento da “Presença”*, p. 48). E, segundo Nelly Novaes Coelho, «A acção crítica da revista *Presença* era então – apesar da existência de alguns valores dispersos – a única que fornecia um corpo de doutrina organizado. Mas essa acção, que era como uma espécie de apostolado, tendia a imobilizar-se num intelectualismo sem saída.» (*op. cit.*, p. 57).

doses de vício», ou seja, que submete o homem ao escritor (ou ao leitor)⁴⁹. Na verdade, os contributos *presencistas* de Branquinho têm que ver, por um lado, com o impulso inicial - atestado tanto pelo testemunho dos seus colegas de ofício⁵⁰, como pelas alusões de carácter autobiográfico que a tal respeito se encontram no romance *Porta de Minerva*⁵¹ - e, por outro lado, com a orientação gráfica da revista, pois é de sua autoria não apenas o logótipo da *Presença*, mas também «a generalidade do seu grafismo»⁵². Acresce ainda, evidentemente, a colaboração especificamente literária, assinada quer com o nome próprio, quer com o pseudónimo António Madeira.

A colaboração de Branquinho pertence, predominantemente, à área «activa» do *fazer*, e daí o seu declarado desinteresse por «explicações escolares», figuras magistrais ou polémicas delimitadoras de território; e daí também a experimentação de diversificadas formas de expressão artística, consubstanciadas em textos líricos, narrativos, dramáticos e plásticos⁵³. Nas páginas da *Presença*, Branquinho ensaiou, portanto, os caminhos da sua

⁴⁹ A propósito da leitura, Branquinho, já na fase final da vida, fez a seguinte confissão: «Da literatura estrangeira, li muito o Tolstoi e o Dostoiewski, como toda a gente, Tchekhov, e sei lá quantos. Os franceses todos e mais alguns...E como só leio português e francês, fico logo a ler traduções...Mas a França é a minha segunda pátria - culturalmente. Hoje não leio romances, nem contos. Nunca fui um grande leitor. Mas até certa altura, li muito.» (*Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976).

⁵⁰ Vd. o testemunho de Edmundo de Bettencourt acima citado.

⁵¹ Curiosamente - ou talvez não - Branquinho, no seu texto mais directamente relacionado com os anos de formação em Coimbra, não dedica grande espaço à *Presença*. O romance *Porta de Minerva* é um *roman à clef*, um género que, com variações de carácter genológico, foi bastante cultivado pelos escritores ligados ao grupo presencista, nomeadamente José Régio e Miguel Torga. Pelos apontamentos constantes do espólio do escritor é possível identificar no conjunto de personagens de *Porta de Minerva* a projecção ficcional das figuras de Régio e Bettencourt, pois ao elencar, em apontamento manuscrito, as personagens do romance, Branquinho escreveu o seguinte: «Julio (J. Régio); Barroso (Bettencourt)». A personagem principal do romance, Bernardo Cabral, não aparece, no apontamento, identificada com o autor, mas é evidente que é em Bernardo que Branquinho projecta, de uma forma muito pouco cifrada, a sua própria figura. Ora, no reduzido espaço que à *Presença* é concedido, é Bernardo quem propõe a fundação de uma revista, e é Barroso quem se encarrega de a baptizar: «Numa dessas tardes, à volta da mesa do pequeno café, Bernardo propôs a fundação de uma revista. A ideia foi recebida como um sonho utópico. Não havia dinheiro para tal empresa. Mas ele argumentou que se faria sem dinheiro e se pagava depois de recebidas as assinaturas. (...) Era preciso um título. Lembraram vários. Até que o Barroso propôs *Agora*. A princípio houve uma hesitação mas logo todos concordaram que era bom, mesmo muito bom, um achado. E a simples descoberta de um título deu nova vida à ideia. Foi o primeiro passo. Um bom título é uma revista começada. Bernardo escreveu no mármore da mesa, em grandes letras: AGORA. E falou como se tudo estivesse já decidido.» (*Porta de Minerva*, p. 220-222). Depois de tanto empenhamento e excitação, «Agora» (isto é, *Presença*) fica esquecida e o romance evolui noutra direcção.

⁵² Cf. Eunice Ribeiro, *op. cit.*, p. 6 e 216. Num texto não assinado, intitulado «*Presença* Reaparece», e publicado no penúltimo número da *Presença*, é reconhecido o contributo de Branquinho no que tange ao grafismo da revista: «E a Branquinho da Fonseca, um dos três primeiros directores da folha, não deveu ela, além de muito mais, o melhor do seu característico aspecto gráfico?» (*Presença*, Ano XII, Série II, nº 1, 1939, p. 2).

⁵³ A penúltima colaboração assinada por Branquinho nas páginas da *Presença* é constituída por uma montagem de fotografias intitulada «fotografias de composições vivas», e executada em parceria com Edmundo de Bettencourt. (*Presença*, nº 24, Janeiro de 1930). Sobre a importância estética do texto resultante da montagem de fotografias, vd. as seguintes considerações de Eunice Ribeiro: «Numa

ulterior produção artística e deu forma inicial a um estilo caracterizado por uma visão ampla, de vocação integradora. A este nível adquire especial relevo a tendência, bastante presencista, para as artes plásticas⁵⁴, pois muitos dos seus textos literários são “iluminados” por desenhos, quer de artistas conhecidos, quer mesmo de sua autoria⁵⁵. Convém salientar que tanto a técnica da fotografia e o *modus operandi* do cinema, bem como a estética do desenho - nomeadamente o desenho de tipo mais esfumado – se harmonizam bem com as características semântico-pragmáticas do conto moderno, o género literário maior de Branquinho.

Os textos do escritor publicados na *Presença* dão conta dos contornos definidores de um *modo de fazer*, mas esboçam igualmente as linhas directrizes de uma visão do mundo. Com efeito, segundo Nelly Novaes Coelho, é já nos textos *presencistas* que Branquinho «apresenta o elemento dissidente básico: a ligação Eu/Espaço/Tempo que gera o impulso épico»⁵⁶. Cotejando textos de Régio, Branquinho e Torga, a ensaísta conclui que, no que tange aos dois primeiros escritores, há uma diferença básica que

combinatória verdadeiramente iconoclasta de sacro e profano, humano e divino, mundanidade e boémia, nudez e roupagem, estas construções visuais de Bettencourt e Branquinho afiguram-se-nos talvez como o que de mais «avanzado» e surrealizante a *presença* chegou a exhibir. O próprio jogo aparentemente aleatório da sequência fotográfica-narrativa (as quatro imagens apresentam a seguinte «ordem» em legenda: 1. *desfecho*; 2. *aparição*; 3. *despedida*; 4. *ressurreição de cristo*), à boa maneira do *cadavre exquis*, parece produzir duplamente ou triplamente – pelo absurdo; pelo dinamismo; pela substituição do referente animal/vegetal por objectos ou seres humanos – uma chocante inversão ou paródia da tradicional *natureza morta*...Sem sequer atendermos à também significativa alteração dos materiais e dos *media* convencionados para este género.» (*op. cit.*, p. 201).

⁵⁴ Sobre a importância das artes plásticas nos autores presencistas, *vd.* Eunice Ribeiro, *op. cit.*, e Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz, *Imagens da Vida* (“*Presença*”: *Poesia e Artes Plásticas*), Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1996.

⁵⁵ Eunice Ribeiro elabora um resumo dos exemplos de interferências entre os textos literários de Branquinho e as artes plásticas. Salientem-se as seguintes passagens: «(...) Mas também em relação à obra pessoal o escritor investe na sua vocação plástica, imediatamente detectável nos bastidores da autografia: o manuscrito de «O Ninho» (publicado em *Bandeira Preta*) integra na primeira folha um desenho seu; no dactiloscrito do «apólogo em um acto» *Rãs*, juntamente com indicações tipográficas, surgem desenhos vários, como o de uma escada concebida para uma hipotética capa/cartaz (...) Idêntica participação na obra impressa: na Edição de Autor do livro de poemas *Mar Coalhado* insere um auto-retrato (...); na 4ª edição de *Mar Santo* surgem, em apêndice, apontamentos e desenhos de sua autoria (...) Não menos significativo é o facto de várias outras obras de Branquinho serem ilustradas por renomados artistas como Paulo Ferreira e Júlio Pomar ou Bernardo Marques; e, curiosamente, o próprio José Régio incorporou um desenho seu na publicação pelas Edições *Presença*, do drama *A Posição de Guerra*, de Branquinho. Saliente-se por último, o caso da correspondência particular onde o escritor reafirmará o seu gosto pelo desenho e também a sua actividade como crítico plástico, redigindo ainda, em 1955, o prefácio para o catálogo de uma exposição de desenhos, guaches e papéis colados de Júlio na Galeria Pórtico, em Lisboa.» (*op. cit.*, p. 216-218). Como se verá um pouco mais à frente, a «vocação plástica» de Branquinho da Fonseca pode mesmo originar o motivo inicial de um texto literário, como acontece, por exemplo, com o conto “As Mãos Frias”. Além disso, há em muitas sequências narrativas de Branquinho uma dimensão nitidamente fotográfica e cinematográfica, do mesmo modo que existe nas suas descrições uma visualidade plástica que as aproxima da intenção pictórica.

⁵⁶ Nelly Novaes Coelho, *op. cit.*, p. 77-78.

estrutura e separa as respectivas visões do mundo, e, conseqüentemente, orienta em diferentes sentidos a obra produzida: em Régio há a prevalência de um «egotismo freudiano», e em Branquinho «a identificação do “eu”, falido mas esperançado, com a raça ou o povo português»⁵⁷. Conseqüentemente, segundo a interpretação de Novaes Coelho, a famosa dissidência de 1930 justifica-se não apenas por questões extraliterárias – embora essas questões possam ser relevantes – mas, sobretudo, e no que diz respeito ao caso de Branquinho, por motivações especificamente literárias. Sendo um *presencista* – uma condição que nunca renegou⁵⁸ – Branquinho configura desde os seus textos iniciais uma visão do mundo assente em postulados éticos e estéticos que, de algum modo, se vão distanciando dos princípios presencistas mais visivelmente hegemônicos, eximindo-se, ao mesmo tempo aos pressupostos doutrinários de cariz neo-realista. Nelly Novaes Coelho defende que essa característica diferencial da literatura fonsequiana reside num «impulso épico» direccionado para o domínio do mito, em contraposição ao “impulso metafísico” regiano⁵⁹. Não é este o momento de discutir a pertinência da comparação elaborada pela ensaísta; cabe, no entanto, salientar as virtualidades da sua proposta de leitura. Com efeito, Nelly Novaes Coelho tem inteira razão quando, ao analisar alguns poemas de Branquinho publicados na *Presença*⁶⁰, conclui que o «eu» que aflora nos textos, embora sabendo-se vencido, «não se entrega»⁶¹. Há, de facto, no universo das criaturas de Branquinho, uma corrente energética que impulsiona para a «acção» não apenas as

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 63-64.

⁵⁸ Branquinho não manifestou qualquer tipo de recusa em relação ao seu “passado presencista”. No entanto, e em coerência com o seu próprio percurso, não aceitou regressar à revista, quando, em 1939, foi publicamente convidado. No nº 1 da segunda série da *Presença*, publicado em Novembro de 1939, é feito um convite a novos colaboradores, incluindo no grupo os “dissidentes” de 1930. (*Presença*, Ano XII, Série II, nº 1, 1939, p. 2). Ao convite publicamente formulado respondem Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt, em carta publicada também na *Presença*, em Fevereiro de 1940, destacando-se as seguintes considerações: «Hoje, “presença” é outra: ou pior ou melhor. Todos nós também. Percorremos o tempo e os caminhos. Os “desencontros pessoais” ou “antagonismos doutrinários” existiram e existem. Mas, por aquele “ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura”, podemos estar convosco na nossa trincheira. Tenha o nome que tiver.» (*Presença*, Ano XII, Série II, nº 2, 1940, p. 137).

⁵⁹ Nelly Novaes Coelho, *op. cit.*, p. 92: «Se Régio tendeu para a Religião e para o Metafísico, Branquinho da Fonseca, na linha da *Mensagem*, de Fernando Pessoa, vai tender para o Mito, para a redescoberta das forças autênticas da raça portuguesa». Álvaro Cardoso Gomes, comentando textos de José Régio, Branquinho e José Rodrigues Miguéis, refere, ao falar de *O Barão*, «o embasamento mítico da ficção de Branquinho da Fonseca.» («O psicológico e o social na ficção da “Presença”», *Colóquio/Letras*, nº 70, 1982, p. 25).

⁶⁰ Nomeadamente o poema “Canção sem Desalento”, publicado na *Presença*, nº 2, 1927, p. 7.

⁶¹ Nelly Novaes Coelho, *op. cit.*, p. 68: «Neste segundo poema, também pelo título, “Canção sem desalento”, já apreendemos a essência do texto: a afirmação de um “eu” que, embora se sabendo vencido, não se entrega. (...) Neste “eu”, vê-se bem a diferença que existe entre a atitude lírica de um Régio presencista (que afirma a grandeza de uma individualidade) e a atitude épica de Branquinho da Fonseca (um “eu” que afirma a grandeza de uma raça), onde já está presente a “esperança” que caracteriza a epopeia

personagens dos textos dramáticos e as dos textos narrativos, mas que vitaliza também o “eu lírico”, cuja voz – muito próxima da do autor, mesmo no plano dos traços modais⁶² – vai ganhando forma nos poemas.

O desejo de acção, como movimento superador das íntimas contradições humanas, faculta às personagens um meio para se defenderem dos labirintos envenenados do pensamento circular e da especulação egotista mais sáfara e centrípeta. Há, por conseguinte, na literatura de Branquinho, uma forte dimensão de alteridade que, embora sendo comum a outros presencistas, nomeadamente a Régio e a Gaspar Simões⁶³, assume na cosmovisão fonsequiana contornos específicos e determinantes, atenuando, de forma matizada, mas estruturante, o psicologismo de cariz presencista, como conclui Ricardo Sternberg, ao estudar a natureza da alteridade em *O Barão*⁶⁴. Nelly Novaes Coelho, numa perspectiva alargada, fundamenta a matriz “energética” da literatura de Branquinho num diálogo com a tradição portuguesa, configurada não apenas pela memória literária específica, mas igualmente pela idiossincrasia aventureira do espírito português. No universo literário de Branquinho, um dos elementos que melhor estabelecem os liames de coesão com o legado tradicional, é, segundo a ensaísta, o tema da viagem, elaborado em textos de diversa natureza modal e genológica, e reformulado, em cada texto, de acordo com estratégias semânticas circunstanciais, mas integráveis numa corrente que privilegia o impulso vital. Comentando o último poema que o escritor publicou na *Presença*⁶⁵, Novaes Coelho destaca o tema da viagem, postulando a seguinte conclusão:

«Trata-se da “viagem” – fenómeno polivalente que, em Branquinho da Fonseca, vai adquirir a dimensão mítica que lhe adveio da epopeia portuguesa do Renascimento – a viagem como símbolo da vocação para a

portuguesa - a “epopeia messiânica” (no dizer de A. Quadros), cujo espírito está na raiz de toda a obra de Branquinho da Fonseca».

⁶² Como diz V. M. Aguiar e Silva, « (...) no modo lírico, o eu do autor textual mantém em geral uma *relação de implicação* com o eu do autor empírico mais relevante do que no modo narrativo e no modo dramático (...)» (*Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1999, p. 583).

⁶³ Para uma análise comparativa de textos narrativos dos três autores citados, *vd.*, Ricardo Sternberg, «Alterity in “O Barão”», *Luso-Brazilian Review*, vol. 34, nº 1, 1997, p. 95-104.

⁶⁴ Ricardo Sternberg, *art. cit.*, p. 103: «Where *Orpheu* found the unfolding of heteronyms most appropriate to its ontological exploration of self, *presença* seemed drawn to the polarity of self and Other: to the psychological dimensions of alterity. Although what [Eduardo] Lourenço calls the “psicologismo” of *presença* is somewhat attenuated in Branquinho da Fonseca, it is the dramatization of alterity in the encounter of the ambiguous narrator with his host that makes “O Barão” such a memorable work».

⁶⁵ Trata-se do poema “Domingo”, publicado na *Presença*, nº 26, Abril-Maio de 1930, p. 12.

Aventura, do impulso vital para a acção construtiva e para o desafio ao Desconhecido, que caracteriza a raça portuguesa.»⁶⁶

O interesse de Branquinho pela força revitalizadora da viagem e pela sua perduração tópica na memória cultural portuguesa é evidente, por um lado, no âmbito ficcional dos seus textos, e é igualmente revelado, noutro plano, pela sua actividade de colector de textos de autores portugueses, reunidos em volumes de divulgação⁶⁷. A viagem adquire, deste modo, uma dupla função: constitui um elemento estrutural dos textos literários do *autor* - propiciando um rendimento semântico-pragmático muito fecundo -, e reflecte, ao mesmo tempo, o perfil activo do *intelectual* como homem inserido numa tradição literária e cultural, de cuja historicidade se torna participante. O desejo de vida que anima as personagens de Branquinho é, assim, consubstancial ao desejo de mundo – ou melhor, de mundos – que o escritor detecta tanto nos contos populares que coligiu, como nos relatos de viagens que também seleccionou⁶⁸. Tanto nos contos como nos relatos, o contista valoriza sobretudo a capacidade humana de superação da «realidade mesquinha» e de transfiguração do quotidiano⁶⁹, sem ser necessário negligenciar a realidade, com fins escapistas ou dolências aniquiladoras. Basta que o

⁶⁶ Nelly Novaes Coelho, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁷ No domínio das Antologias, Branquinho organizou os volumes seguintes: *As Grandes Viagens Portuguesas*, 1ª série, 1946, 2ª série 1966; *Poesias*, 1964; *Contos Tradicionais Portugueses*, 1ª série 1964, 2ª série 1966. Porque Branquinho não gostava de prefácios, adquirem particular importância as notas introdutórias que escreveu para cada um destes livros. No volume *Poesias*, que colige poemas de autores tão variados como João Roiz de Castelo-Branco e Florbela Espanca, passando por Camões, Cesário Verde, Fernando Pessoa, e muitos outros (quinze ao todo) merecem ainda destaque as nótulas de apresentação dos poetas constantes da antologia. A título de exemplo, veja-se o pequeno texto consagrado a Cesário Verde, um poeta cuja lição magistral se ouve, por vezes, na narrativa de Branquinho: «Uma visão da realidade, que, por tão nítida, transfigura a imagem vulgar, regressando-a à nitidez da origem e lhe dá, ao mesmo tempo, o sentido da mais pura poesia, a aproximação dos contrastes, como uma iluminação súbita do pormenor essencial, a naturalidade da expressão e a aparente frieza que são a consequência da sinceridade e do profundo sentimento da vida, dão à sua poesia uma verdade e uma originalidade raramente atingidas, tornando-o um dos grandes mestres da nossa literatura.» (*Poesias*, 2ª ed., Lisboa, Portugal, 1966, p. 79).

⁶⁸ Branquinho encerra o Prefácio à primeira série de *As Grandes Viagens Portuguesas*, com as seguintes palavras: «E fecha-se esta série com o relato da primeira travessia aérea do Atlântico Sul. Desta altitude olhe agora o leitor lá para baixo, para a descoberta do caminho da Índia, para Vaz de Caminha, diante do Brasil, contando ao rei que descobriram uma terra de maravilhas, repare em Mendes Pinto a chegar ao Japão, atente nos restantes, e terá visto um grandioso quadro do caminhar dos homens e do caminhar do mundo; pintado com as tintas vivas e as palavras verdadeiras.» (*As Grandes Viagens Portuguesas*, 1ª série, Sintra, Manuscrito, 1984, p. 13).

⁶⁹ Na pequena nota que antepôs ao textos seleccionados para a primeira edição de *Contos Tradicionais Portugueses*, Branquinho escreve o seguinte: «Dando largas ao mais desvairado imaginar e trazendo o fantástico para o mundo das realidades naturais, estes velhos contos mostram quanto o homem tem lutado, desde sempre, para recusar a realidade mesquinha e pobre do mundo em que vive.» (*Contos Tradicionais Portugueses*, 1ª série, 3ª ed., Lisboa, Portugal, 1968, p. 8).

homem procure ver a integridade complexa do real, integrando-se, de olhos abertos, na corrente energética que magnetiza todos os seres. Admirador da *Ética* de Espinosa⁷⁰, Branquinho reflecte na sua obra literária, nomeadamente nos contos, o humano desejo de viver plenamente, mesmo quando as circunstâncias parecem insinuar o caminho da desistência. Cada homem tem um *caminho* a percorrer, um percurso feito de muitas viagens: no interior do sujeito, no difícil comércio humano, nos labirintos da memória. Por vezes, é na iluminação súbita de *um momento* que o caminho se torna presença objectiva; segui-lo, justifica uma vida. Perseguindo momentos essenciais, os contos de Branquinho da Fonseca vão tecendo os fios que configuram uma ética da resistência, da confiança; e uma poética do deslumbramento perante a insólita riqueza do mundo e do real humano. Sobretudo os contos, mas também a poesia, o teatro e os restantes textos narrativos. Por isso, embora este trabalho seja uma proposta de leitura dos contos fONSEQUIANOS, torna-se necessária uma breve análise da produção lírica e dramática do autor, procurando os marcos que sinalizam o percurso do contista.

⁷⁰ Em entrevista concedida ao *Jornal da Madeira*, Branquinho refere Espinosa, nos termos seguintes: «Em jovem, li a *Ética* de Espinosa. Não sei porque lhe digo isto. Talvez porque essa leitura me tenha dado uma imagem de sabedoria...E com a imagem um ideal...talvez para mim inalcançável.» (*Jornal da Madeira – Suplemento “A Ilha”*, 30 de Agosto de 1973).

Capítulo 1

Percorso de um contista: a poesia e o teatro

1. A poesia

Branquinho da Fonseca inicia a sua actividade literária com a publicação do livro *Poemas*, em 1926. No entanto, já vinha publicando poemas em revistas pelo menos desde 1924. Efectivamente, em 1924 e 1925, publicou sete poemas na revista *Tríptico*, sendo cinco deles reproduzidos, quase sempre com alterações, na edição de 1926 de *Poemas*¹. Ainda em 1924, publicou, no número um da revista coimbrã *Via Latina*, o poema “Canção da candeia acesa”², texto que também viria a ser incluído no primeiro livro de versos.

A revista *Tríptico*, fundada por, entre outros, Branquinho da Fonseca, Afonso Duarte, António de Sousa, João Gaspar Simões, Vitorino Nemésio, foi publicada em Coimbra, de 1 de Abril de 1924 a 20 de Abril de 1925, tendo saído nove números. A colaboração de Branquinho inaugura não só a sua participação na criação de revistas literárias, que culminará na fundação da *Presença*, em 1927, mas também a tendência

¹ Em 1924 e 1925, Branquinho colabora em sete dos nove números de *Tríptico*, com os poemas seguintes: “Louvor do sal” (nº 1, Abril de 1924, p. 2); “Canção da noite e da chuva” (nº 2, Maio de 1924, p. 3); “Canção da noite” (nº 4, Novembro de 1924, p. 3); “Louvor da água” (nº 5, Dezembro de 1924, p. 3); “Canção da aldaba” (nº 7, Fevereiro de 1925, p. 5); “Soneto da Rosa” (nº 9, Abril de 1925, p. 3). No nº 3, de Junho de 1924, a colaboração de Branquinho insere-se num texto colectivo “Fogueiras de S. João”, um conjunto de poemas sobre o mesmo assunto, escritos por Afonso Duarte, Luís Guedes de Oliveira, Joaquim de Almeida, António de Sousa, Ângelo César. O tom popular das composições é bem sintetizado na última quadra do poema de Branquinho: «Minha boca há-de cantar/Enquanto nela houver fala/Se não é do teu agrado/Vem cá com a tua fechá-la» (p. 5). No livro *Poemas* são republicados os seguintes textos: “Louvor do sal”, “Canção da aldaba”, “Soneto da Rosa”. Os poemas “Canção da noite e da chuva” e “Canção da noite” surgem no livro com outros títulos. Assim, “Canção da noite e da chuva” passa a ser apenas “Canção da noite”, havendo no livro um outro poema intitulado “Canção da chuva”, parecendo, pois, que o título foi desdobrado, dando origem a dois poemas diferentes. O poema “Canção da noite” é, no livro, “Canto Nocturno”.

² *Via Latina*, nº 1, Coimbra, Maio de 1924, p. 8.

para privilegiar a publicação dos seus poemas em revistas, em detrimento da edição em livro. Na verdade, uma parte substancial da sua poesia encontra-se editada em revistas. Além dos poemas vindos a público nos anos de 1924 e 1925, encontra-se abundante colaboração na *Presença*, entre 1927 e 1930, sendo os textos assinados ora com o nome próprio, ora com o pseudónimo António Madeira. Em 1929, Branquinho publica na revista *A Águia* o poema “Varandas”³; em 1930, em pleno rescaldo da cisão com o grupo presencista, funda com Miguel Torga a revista *Sinal*, em cujo número único publica textos assinados pelo nome próprio e pelo pseudónimo⁴. Ainda em 1930, colabora, com um poema, no número um de *Cancioneiro*⁵.

Em 1932, é publicado *Mar Coalhado*, o segundo e último volume de versos. Segundo informação constante da folha em que são enumeradas as obras do autor, editadas e a publicar, os poemas insertos no livro datam de 1928-1931. Esta nota é relevante, porque, à semelhança do que havia feito no primeiro livro, Branquinho também republica em *Mar Coalhado* alguns textos que haviam sido publicados na *Presença*. No entanto, este último volume de poemas não finaliza a produção poética do autor, pois ele vai continuar a escrever poesia e a publicá-la em revistas. Assim, em 1935, publica no número oito de *Momento* o poema “Madrugadas”⁶; em 1936, publica, no número um da revista *Manifesto*, cinco poemas da autoria de António Madeira⁷; em 1940, surgem, no número três dos *Cadernos de Poesia*, dois poemas também de António Madeira⁸; em 1943 são publicados quatro poemas no número dois de *Variante*⁹; em 1944, no número três da revista *Litoral*, são publicados sete importantes poemas, que formam uma pequena colectânea intitulada “Sete poemas do Mar”¹⁰; em 1957, surgem dois poemas no número dois de *Folhas de Poesia*¹¹. Além disso, Branquinho contribuiu com um poema para a

³ *A Águia*, 4ª série, nº 9, Porto, Abril-Maio-Junho de 1929, p. 257.

⁴ *Sinal*, nº 1, Coimbra, Julho de 1930. Nesta revista, são assinados por António Madeira os seguintes poemas: “Velho Testamento” (p. 10), “Indícios da Estátua” (p. 10), “Wagon-Lit” (p. 10), “Desvirtuar” (p.10). São da autoria de Branquinho da Fonseca os poemas “Bairro Velho” (p. 19), “Biblioteca” (p. 22), “Mapa-Mundi” (p. 22). Da autoria de Branquinho da Fonseca é ainda o Poema em um acto “Curva do Céu” (p. 11-18).

⁵ *Cancioneiro*, nº 1, Lisboa, Maio de 1930, p. 8: “Poema duma epígrafe”.

⁶ *Momento*, nº 8, Lisboa, Abril de 1935, p. 8.

⁷ *Manifesto*, nº 1, Coimbra, Janeiro de 1936, p. 5: “Outra lamentação de Jeremias”, “Relógio”, “Idolos”, “Sombra”, “Luar”.

⁸ *Cadernos de Poesia*, nº 3, Lisboa, 1940: “Rosa dos Ventos” (p. 49), “Caminhos Brancos” (p. 50).

⁹ *Variante*, nº 2, Lisboa, 1943: “Virgem”, “Bandeira” (p. 67); “Os caminhos lá estão”, “Nocturno” (p. 68).

¹⁰ *Litoral*, nº 3, Lisboa, Agosto-Setembro de 1944: “Idílio com Paisagem” (p. 259), “Suave Canção” (p.260), “Pescador” (p. 261), “Serenata” (p. 262), “O Arquipélago das Sereias” (p. 263-264), “Litoral” (p. 265), “Poema do Mar e da Serra” (p. 266-267).

¹¹ *Folhas de Poesia*, nº 2, Lisboa, Julho de 1957: “Viagens de Ulisses” (p. 2), “O naufrago das sereias” (p.3).

segunda série de *Líricas Portuguesas*¹², colectânea organizada por Cabral do Nascimento, em 1945; e, igualmente com um poema, colaborou, em 1964, na *Colectânea de Versos Portugueses*¹³.

Sabemos, no entanto, que o escritor pretendia publicar outros livros de poesia. No número dezoito da *Presença*, de Janeiro de 1929, são publicados seis poemas, assinados por António Madeira, com a indicação final «Para o Livro *A Paisagem da Janela*»¹⁴. O título, de ressonâncias profundas no universo temático fonsequiano, nunca chegou a ver a luz da publicação. Além disso, na primeira edição de *Mar Coalhado*, pode ler-se, na notícia final que dá conta das futuras obras do autor, a referência a alguns livros que nunca foram publicados, entre eles um volume de poemas intitulado *Horário*, e um volume de poemas em prosa, que se chamaria *Calendário*, e que, segundo a indicação constante da notícia, «contem, por sua ordem, os dias, festas, solenidades, fases da lua, eclipses, marés, etc...»¹⁵. No número um da revista *Manifesto*, editada em Coimbra em Janeiro de 1936, os cinco poemas, assinados por António Madeira, são acompanhados de uma nota que diz serem os textos «do livro inédito *CORES DO MUNDO*, poemas em prosa, de ANTÓNIO MADEIRA (BRANQUINHO DA FONSECA)»¹⁶.

No espólio de Alberto de Serpa, existente na Biblioteca Municipal do Porto, os documentos referentes a Branquinho incluem não apenas cartas, postais e os originais de alguns contos, mas também dois poemas, “Há sempre o mundo todo” e “Limites”, assinados com o pseudónimo António Madeira, e com a indicação expressa de que fazem parte do livro *Vento de Longe*. Os poemas não estão datados; no entanto, em carta a Alberto de Serpa, com data de 23 de Agosto de 1944, Branquinho faz referência à saída próxima, em Outubro, de *Rio Turvo*, que será publicado apenas em 1945, e diz ainda que vai entregar ao editor da Inquérito «um livro de poesias ainda mais líricas que as novelas»¹⁷. Na verdade, o livro *Vento de Longe* não chegou a ser publicado, mas em Agosto de 1944 estava praticamente pronto. No espólio de Branquinho da Fonseca, existente no Arquivo Histórico Municipal de Cascais, encontra-se, de facto, um conjunto

¹² *Líricas Portuguesas*, Segunda série, Selecção, prefácio e notas de Cabral do Nascimento, Lisboa, Portugália, 1945, p. 302: “Ode à noite”.

¹³ *Colectânea de versos portugueses*, Lisboa, 1964, p. 165: “Cantigas do mar”.

¹⁴ *Presença*, nº 18, Coimbra, Janeiro de 1929, p. 7.

¹⁵ Branquinho da Fonseca, *Mar Coalhado*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

¹⁶ *Manifesto*, nº 1, Coimbra, Janeiro de 1936, p. 5.

¹⁷ O espólio de Alberto de Serpa, existente na Biblioteca Municipal do Porto, tem a catalogação M-SER. Os poemas “Há sempre o mundo todo” e “Limites” são, respectivamente, os documentos M-SER-417 e M-SER-419. A referida carta em que Branquinho fala do livro *Vento de Longe* constitui o documento M-SER-426 (32).

de poemas de António Madeira, com o título *Vento de Longe*. O primeiro poema da colectânea, “Virgem”, data de 1929, e o último, “Souvenir Africain”, data de Agosto de 1944. De acordo com o índice, o último poema do livro seria um texto intitulado “Paragem”, que, no entanto, não faz parte da colecção. Dois poemas - “Ode à Noite” e “Suave Canção” - datam de Setembro de 1944. Uma parte substancial dos poemas já havia sido publicada em revistas; outros estavam em vias de publicação, e um outro seria publicado no ano seguinte. Do conjunto dos poemas já publicados salientam-se “Caminhos Brancos” e “Rosa dos ventos”, datados respectivamente de 19 de Junho de 1940 e Junho de 1940, ambos publicados em 1940 no número três de *Cadernos de Poesia*, bem como “Quatro Poemas”, publicados em 1943, no número dois de *Variante*: “Virgem”(1929), “Bandeira” (1937), “Os caminhos lá estão” (1939), e “Nocturno” (1941). Em vias de publicação estavam “Os Sete Poemas do Mar”, surgidos em 1944, no número três da revista *Litoral*: “Idílio com Paisagem” (1944), “Suave Canção” (1944), “Pescador” (1943), “Serenata” (1943), “O Arquipélago das Sereias” (1943), “Litoral” (1937), “Poema do Mar e da Serra” (1943). Em 1945, surgirá “Ode à noite” na segunda série de *Líricas Portuguesas*; e, em 1957, é publicado no número dois de *Folhas de Poesia* o poema “Viagens de Ulisses”, texto dactilografado e assinado por Branquinho da Fonseca, que se encontra no conjunto de manuscritos de *Vento de Longe*, não fazendo, no entanto, parte do índice, tudo levando a crer que se trata de um poema solto.

A distância temporal existente entre o primeiro e o último poemas de *Vento de Longe*, 1929-1944, mostra que Branquinho escreveu poesia durante vários anos; e o facto de ir publicando os poemas em revistas, pensando recolhê-los mais tarde em volume, é um procedimento que já havia utilizado em *Poemas* e *Mar Coalhado*. Por conseguinte, quando Adolfo Casais Monteiro diz que «Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt abandonaram, se não a poesia, pelo menos o público, pois deixaram de se comunicar com este»¹⁸, a constatação não é inteiramente pertinente, no que concerne a Branquinho, porque, embora os livros anunciados não tenham chegado a ser publicados, são bem a prova de que o seu autor não abandonou totalmente a poesia. Os poemas publicados em revistas, sobretudo os posteriores a *Mar Coalhado*, dão ainda testemunho da atracção do escritor pela poesia, bem como da comunicação com o público, pois a sua colaboração em revistas e jornais é bastante diversificada, compreendendo poemas, contos, textos dramáticos, sinopses de romances. Ora, numa época de abundante

proliferação de revistas literárias, também passa por elas a comunicação do escritor com o público.

De qualquer modo, a pequena fortuna crítica que tem cabido à poesia de Branquinho tem certamente que ver com o facto de o poeta só ter publicado dois volumes de versos¹⁹. A sua poesia é normalmente referida no contexto da produção poética presencista, mas não tem constituído matéria de estudo específico, comparável ao proporcionado pela obra narrativa. À exiguidade da obra poética publicada em livro deverá talvez acrescentar-se, como factor de esquecimento por parte da crítica, a extensão e a força da produção poética de outros escritores ligados ao grupo da *Presença*, como, por exemplo, José Régio e Miguel Torga. De facto, enquanto Régio e Torga são valorizados e estudados quer como narradores, quer como poetas, Branquinho é normalmente considerado apenas pela faceta de contista. A sua poesia, mesmo quando é apreciada, nunca consegue libertar-se da «exemplaridade» alcançada pela obra narrativa, como se depreende da seguinte apreciação de David Mourão-Ferreira:

«No que se refere a Branquinho da Fonseca, se a sua poesia e o seu teatro, marcados aliás por um inquieto espírito de vanguarda, não atingiram porventura um grau de plena realização, já, pelo contrário, a sua obra narrativa, embora não muito extensa, se situa a um tal nível de exemplaridade que se afigura imperdoável não serem conhecidos, fora de Portugal, alguns dos seus textos capitais...»²⁰

De acordo com esta perspectiva, Eugénio Lisboa, ao fazer uma síntese biobibliográfica dos principais poetas presencistas, dedica a Branquinho apenas um curto parágrafo, salientando «uma presença assinalável, embora não inesquecível»:

¹⁸ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia da "Presença". Estudo e Antologia*. Nova Edição, Lisboa, Moraes Editores, 1972, p. 32.

¹⁹ Recentemente, essa falha crítica foi um pouco colmatada pelo seguinte estudo: Júlio Branco, *Percursos da Poesia de Branquinho da Fonseca*, Dissertação de Mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

²⁰ David Mourão-Ferreira, «Para uma Leitura de "O Barão"», in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Portugal, 1972, p. 71-72.

«Afirmou-se sobretudo como grande contista, género em que deixa um lugar inconfundível, mas na poesia marcou também uma presença assinalável, embora não inesquecível.»²¹

Das considerações de Eugénio Lisboa e David Mourão-Ferreira depreende-se que a poesia de Branquinho da Fonseca não é negligenciável²², mas é visivelmente suplantada pela qualidade mais afirmativa da produção contística. A poesia é, assim, muitas vezes referida como uma espécie de limiar da autêntica forma de expressão do escritor: o conto. É no conto, e de um modo geral nos textos narrativos, que Branquinho expande, em diversidade e profundidade, as suas capacidades líricas, fazendo mesmo transitar dos poemas para os contos alguns temas e processos estilísticos, como reconhece Adolfo Casais Monteiro:

«Branquinho da Fonseca parece ter encontrado, na arte do conto, que renovou, precisamente com elementos poéticos de grande riqueza, uma expressão mais adequada à sua sensibilidade, embora o pouco que publicou esteja impregnado dum intimismo cheio daquele mistério que irá expandir-se em tantos dos seus contos e novelas, dos melhores que conta a nossa literatura contemporânea.»²³

A dinâmica de expansão e aprofundamento que se verifica na obra de Branquinho, nos domínios dos motivos, dos temas, dos processos estilísticos, contribui para a contextura de uma cosmovisão, cujos elementos basilares se encontram disseminados em todos os géneros cultivados pelo autor, desde a poesia às diversas formas narrativas, não esquecendo os textos dramáticos. Torna-se pois necessária uma curta visita à produção poética e dramática fonssequiana, de modo a detectar os núcleos conformadores de uma visão do mundo e de um trabalho literário que, encontrando no

²¹ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: Do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, p. 89.

²² Fernando Vieira-Pimentel, numa dissertação de doutoramento sobre a poesia da *Presença*, dedica a Branquinho apenas alguns parágrafos, dizendo que, sendo ele um «poeta menor», não foi nunca «um conformado repetidor.» (*A Poesia da "Presença" (1927-1940) - Tradição e Modernidade*, p. 717).

²³ Adolfo Casais Monteiro, *op. cit.*, p. 32.

Luís Forjaz Trigueiros, quando comenta o poema "Castanheiros, irmãos", inserto em *Poemas*, põe também em relevo a dinâmica de expansão e iteração observável ao nível dos temas e dos processos estilísticos: «No poema "Castanheiros, irmãos", Branquinho da Fonseca apresenta elementos poéticos valiosos e reveste-se duma significação apostrofica que pode considerar-se réplica a certo telurismo irresistível doutros poetas da sua geração. Nos primeiros versos o recurso à metáfora não esconde dons de discreta observação que haveriam de expandir-se depois mais livremente no conto, na novela e até no romance.» («A poesia do Segundo Modernismo», in *Novas Perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p.75-76).

conto a sua plena realização, são enunciados, como sinais de coesão, desde os primeiros textos do escritor.

1. 1. “Poemas”

Em 1927, Vitorino Nemésio publica, no Jornal Republicano Académico *Gente Nova*, uma recensão simultânea ao primeiro livro de José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo*, e ao primeiro livro de Branquinho, *Poemas*. Ao confrontar os dois livros, Nemésio dá conta da novidade estética dos versos de Régio, em contraste com a «boa doutrina poética» seguida por Branquinho²⁴. No entanto, o reconhecimento da originalidade de *Poemas de Deus e do Diabo* não conduz Vitorino Nemésio a uma adesão total à «morbidez», que, em sua opinião, ressumam os versos regianos. Bem pelo contrário, o crítico parece não disfarçar uma natural simpatia pela poesia de Branquinho, menos patética e mais saudável do que a de Régio:

«José Régio compraz-se numa qualidade de atmosfera que, sem ser bem a dos *paraísos artificiais*, é sua derivada, contudo. Deste confronto resultaria, à primeira vista, uma concreta superioridade para Branquinho da Fonseca, instalado na boa doutrina poética por sua serena condição, e pelo ar de saúde que toda a sua inspiração respira, anelante mas não mórbida.»²⁵

Não é relevante, neste momento, procurar entender os motivos que ditam a apreciação um pouco ambígua que Nemésio faz da poesia de Régio. Grande parte do artigo constitui, de facto, uma análise de *Poemas de Deus e do Diabo*, cabendo ao livro de Branquinho apenas algumas frases, cujo conteúdo crítico serve de contraponto e de contraste aos comentários explanados acerca do livro de Régio. No entanto, o parágrafo final do artigo é dedicado a *Poemas*:

²⁴ Sobre o primeiro livro de poemas de José Régio, Vitorino Nemésio diz o seguinte: «Em verdade, nas vinte peças da sua brochura de estreia não se descobre a submissão ao cânon normal dos poetas. Não há nelas, contrariamente às de Branquinho, a ingenuidade nativa, a limitação aos temas líricos, a atitude tradicional que a poesia sugere a quem um dia a experimenta..» («José Régio - “Poemas de Deus e do Diabo”/ Branquinho da Fonseca - “Poemas”», *Gente Nova*, Ano I, nº 1, 8 de Abril de 1927, p. 2).

²⁵ Vitorino Nemésio, *art. cit.*, p. 2.

«Os *Poemas* de Branquinho, menos originais talvez, mas mais vigorosos porque de uma beleza mais *humana*, são, como deixamos entrever, uma excelente promessa.»²⁶

A apreciação crítica de Vitorino Nemésio é lúcida e, de certo modo, premonitória. Branquinho da Fonseca não veio a ser, pela quantidade da sua produção poética, a «excelente promessa» que Nemésio antevia; mas foi, na verdade, uma promessa cumprida em outros domínios literários que as suas primícias líricas também já permitiam antever. Além disso, o julgamento nemesiano é sobremaneira acertado no que diz respeito à dilucidação das diferenças existentes entre a poética de Régio e a de Branquinho. Ao contrapor à «morbidez» da poesia de Régio o «ar de saúde» da inspiração de Branquinho, uma inspiração «anelante mas não mórbida», Nemésio faz uma síntese antecipada de um dos veios mais resistentes e definidores da poética e da cosmovisão fonssequianas. De facto, desde o livro inaugural até aos derradeiros contos de *Bandeira Preta*, há, na literatura de Branquinho, esse «ar de saúde», que se insinua, como apelo de esperança e de superação, mesmo nas situações mais sombrias.

Poemas é um livro dividido em duas partes: “Livro de Job” e “Livro de Salomão”²⁷. A primeira parte é tutelada por duas epígrafes bíblicas, uma retirada do Livro de Job («Até quando direis palavras vãs») e outra extractada do livro do Eclesiastes («Anda conforme os caminhos do teu coração e segundo os desejos em que põem mira os teus olhos»). As duas citações bíblicas são relevantes como elementos indiciadores da presença dos motivos religiosos, não só neste livro, mas em muitos outros textos de diferentes géneros. Além disso, é importante atentar um pouco nas palavras epigrafadas. As duas citações revestem-se de um significado mais vasto do que o que lhes é conferido pela contextualização dos dois livros do *Antigo Testamento*. Na verdade, ao escolher as duas epígrafes, o poeta delineava, também através delas, duas ideias fundamentais da sua poética e da sua visão do mundo. Da citação do Livro de Job depreende-se a recusa das palavras desnecessárias e falaciosas; na citação do Eclesiastes está formulada a ideia do *caminho*, o caminho pessoal que cada homem tem de percorrer, necessária e responsavelmente.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 2.

²⁷ Branquinho da Fonseca, *Poemas*, Coimbra, 1926.

A aversão do poeta às «palavras vãs» está reafirmada numa entrevista, publicada no Suplemento “A Ilha” do *Jornal da Madeira*, no dia 30 de Agosto de 1973. Nessa entrevista, ao falar das suas predilecções literárias, Branquinho privilegia Camões e Camilo, e salienta a procura da palavra exacta e essencial como pedra angular da escrita:

«Camilo é o grande artista da língua. E a palavra é o essencial. Quando escrevo, a minha máxima ambição, a minha primordial preocupação é escrever bem. Tudo depende da palavra. Exacta, rigorosa, insubstituível. Sem a palavra exacta não é possível dizer o que mais importa daquilo que se diz. A sabedoria talvez seja isso: o rigor da palavra, encontrar a palavra exacta.»²⁸

A busca da palavra rigorosa e exacta é um traço essencial do labor literário de Branquinho da Fonseca; e essa procura do rigor totalmente contrário à retórica ensimesmada e vã, está já inscrita no primeiro livro de versos, desde a abertura. O mesmo acontece com o tema do *caminho* pessoal, uma preocupação que atravessa toda a obra do autor, não só no domínio da poesia, mas também no da prosa. O narrador do conto “Rio Turvo” (*RT*), por exemplo, numa das suas muitas digressões reflexivas, sintetiza, de certo modo, esta atracção do caminho:

«Neste estado de espírito, está o drama do homem moderno, do homem que pelo alargamento da cultura e pelo afinamento do espírito, e pela compreensão dos seus direitos, isto é, pela maior e mais complexa força interior, tem a inquietação dos caminhos a andar, caminhos que são os seus, mas onde lhe ergueram muros. E para quem sabe qual é o seu caminho, que lhe serve ir por outro, se não é esse?»²⁹

Enquanto livro que anuncia um estilo e uma visão do mundo, importa notar em *Poemas* os elementos que se irão repetir com mais assiduidade ao longo de toda a obra. O livro abre com uma dedicatória-invocação a Maria Manuel, a mulher amada e futura colaboradora em trabalhos de tradução de romances franceses. A dedicatória é depois continuada com a pequena referência «a meus pais», que surge antes do primeiro bloco de poemas. A dedicatória-invocação é relevante, porque o poeta usa fórmulas da gente da sua serra («Invoco teu nome com intenção idêntica/à da gente da minha serra..»), o que coloca

²⁸ *Jornal da Madeira*, Suplemento “A Ilha”, 30 de Agosto de 1973.

o livro em contacto com a atmosfera de um espaço serrano, de uma geografia pessoal de contornos autobiográficos, que se manterá em alguns dos textos fundamentais do autor. Desde o primeiro livro, Branquinho revisita as paisagens rurais, físicas e humanas, e regressa ao espaço-berço, não só através do poder evocativo da palavra poética, mas também através das viagens de salvação que algumas das suas melhores personagens efectuem, tentando recuperar na natureza um suplemento de energia vital necessária à continuação da caminhada no mundo e na vida.

Toda a primeira parte de *Poemas* é dominada pela presença dos elementos naturais, que se conjugam com a reflexão do poeta sobre si mesmo. O *ego* lírico é um sujeito em demanda de si, da sua própria identidade; é, na alma, um vagabundo das “Sete Partidas”, e, enquanto caminheiro de um mundo vivo e pleno de mistérios, é também um sujeito em construção optimista, pese embora o tom de mágoa de algumas passagens. Apesar de a mágoa ser, por vezes, muito visível, nunca é sufocante nem totalmente convincente, precisamente por causa da presença muito forte da natureza e das coisas que, não sendo simples, são elementares e constituem uma espécie de abrigo sólido. A lamentação não é patética ou derrotista, mas vital: « Sete partidas do mundo,/Terra firme, ondas do mar../- Tenho alma de vagabundo,/onde é que irei acabar?!» (“Canto Nocturno”, p. 66).

A noite e as sombras são duas presenças muito fortes em grande parte dos textos de Branquinho. Alguns dos seus contos mais marcantes vivem precisamente do ambiente sombrio, mas não opaco, que resulta da combinação de sombras e riscos de luz. A noite e as sombras estão também em *Poemas*, trazendo consigo um mundo de mistérios latentes e em expansão. A este nível, é particularmente significativo o poema “Canção da Noite”, enriquecido por uma epígrafe de Lope de Vega, que, à semelhança das epígrafes bíblicas, tem também um carácter antecipador: «Noche fabricadora de embelecos,/loca, imaginativa, quimerista...». A noite é construtora, fabrica enganos, mas também desfaz enganos; ocultando, também acaba por revelar. As sombras ocultam um mundo pleno de vida e de sinais que permitem a expansão do real humano até zonas de fronteira:

Cercam-me as sombras, caladas,
e sou um espectro entre escombros,
com aves de mau agoiro

²⁹ Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, 3ª ed., Lisboa, Portugal, 1969, p. 25-26.

poisadas sobre os meus ombros...

Altas, no céu negro, brilham

as estrelas, tão azuis!

Aos gritos, cantam as rãs

que apodrecem nos paus... (“Canção da Noite”, p. 55)

É importante notar, neste poema, a referência ao canto gritado das rãs, porque esse elemento constitutivo da “paisagem sonora” vai continuar em textos ulteriores, quer nos contos, quer mesmo nos textos dramáticos, adquirindo significados diversos, de acordo com os contextos específicos em que se torna elemento significativo. Presença reiterada nos ruídos da noite é também o ladrar dos cães, que surge igualmente em *Poemas*, logo no poema inaugural: «- Sobe o ladrar dos cães à lua cheia.../Ergue-se o vento, apaga-me a candeia/que alumia...E fico-me sozinho» (“Soneto de Job”, p. 15). A presença *sonora* dos animais, bem como presença *visual* das sombras e das réstias de luz são dois factores que contribuem fortemente para a construção da atmosfera de mistério que invade muitos textos de Branquinho. Esse recurso já é também utilizado neste primeiro livro, nomeadamente a animização da noite e do vento, um processo estilístico que virá a ser muito bem explorado na novela *Mar Santo* e em alguns contos de *Bandeira Preta*. Veja-se, por exemplo, esta impressiva movimentação do vento: «A minha casa é pequena,/Dança-lhe o vento de roda,/entra nas frinchas e corre/os cantos da casa toda.» (“Canção da Candeia Acesa”, p. 40); ou, ainda no mesmo poema, esta forma, muito fonsequiana, de tornar a noite uma presença tangível: «Se saio à rua, estou cego,/anda a noite nos caminhos» (p. 41). A animização do vento propicia a criação de uma inquietante atmosfera de mistério e medo que aproxima o texto poético de certas sequências narrativas preponderantes em alguns contos de espaço serrano: «Anda aqui sombra do Demo,/se não é de alma penada,/que tudo bole e murmura,/mas ver-se, não se vê nada!» (“Canção do Vento”, p. 62).

Um outro elemento fundamental do trabalho estético do autor é a atenta observação dos objectos, dos mais anódinos e dos aparentemente menos significativos, para, através de associações de diferentes ideias, os investir de capacidades transfiguradoras, como reconhece Isabel de Saavedra, num pequeno comentário publicado

na revista *Eva*, em 1926³⁰. A descrição dos objectos parte de uma abordagem neutra, para facilmente os sobrecarregar de significados inusitados, que em muito contribuem para o estranhamento do texto, como se vê, por exemplo, na descrição do bico da candeia:

Levanta em prece suave
a chama de fino oiro
no seu largo bico de ave
nocturna, de mau agoiro... (“Canção da Candeia Acesa”, p. 40)

A primeira parte do livro encerra com o poema “Castanheiros, Irmãos...”, um texto marcado por um certo franciscanismo, particularmente visível na representação do homem como um ser ligado, por laços fraternais, a todas as coisas da natureza. No entanto, e ao contrário do que acontece no “Hino ao Sol”, de S. Francisco de Assis, tal irmandade não existe, porque, ao invés dos homens, os castanheiros estão, de facto, de acordo com a suposta harmonia natural. O poema anuncia sobretudo a importância das árvores na literatura de Branquinho, nomeadamente estas árvores majestosas e nobres que, em alguns contos de *Bandeira Preta*, adquirem uma simbologia fundamental, funcionando como personagens que incentivam o herói adolescente a superar o medo e a fortalecer os princípios éticos que regem a sua relação com o mundo.

A segunda parte, “Livro de Salomão”, é totalmente constituída por sonetos. A epígrafe é uma afirmação de Platão: «O amor é o mais antigo dos deuses». Logo no primeiro texto, “Soneto de Salomão”, é o amor que dá o tom, em recorrência obsessiva ao *Cântico dos Cânticos*. A presença do texto do *Antigo Testamento* já está, aliás, na imagística do “Soneto de Job”, o primeiro poema da primeira parte. Os versos iniciais «Como espiral brandíssima de fumo, que a ventania do deserto ergueu» (p. 14) lembram os dois primeiros versos do *Cântico IV*: «Que é isto que sobe do deserto/como uma coluna de fumo»³¹. O “soneto de Salomão” é um poema dialogado: as quadras são falas do rei, os tercetos são falas de Sulamite. O uso das figuras bíblicas e da linguagem do *Cântico dos Cânticos* confere aos poemas um certo ar de exercícios poéticos, tributários de uma estética amenamente encantadora, mas reticente a um investimento profundo das

³⁰ Isabel de Saavedra, «Poemas - por Branquinho da Fonseca - edição muito simpática do autor», *Eva*, 18 de Setembro de 1926: «Tudo o que as suas mãos religiosamente tocam, tudo o que prende ou atrai a sua atenção, a sua sensibilidade, se afina, se subtiliza e ascende, ante o turíbulo de incenso da sua virtualidade transfiguradora».

³¹ *Bíblia Sagrada*, 13ª ed., Lisboa, Difusora Bíblica, 1986, p. 859.

perplexidades do sujeito. Como poemas de amor, reflectem sobre o amor vivido e o amor que há-de vir, mas não configuram uma *Ars Erotica* de contornos pessoais; pois é tudo muito sereno, mesmo na mágoa: a beleza da linguagem como que se inebria consigo mesma, debilitando a força irruptiva dos sentimentos menos domesticáveis. Enquanto livro inaugural, enquanto primeira coordenação dos elementos que hão-de construir o edifício estético de Branquinho, *Poemas* é relevante sobretudo pela primeira parte, como nota Óscar Lopes:

«...se os sonetos eróticos da sua segunda parte, com o ar então muito batido das imitações desmaiadas de *O Cântico dos Cânticos*, deixa de ter continuidade na sua obra, pelo contrário as quadras sobre coisas rurais da sua primeira parte prenunciam uma das melhores facetas de Branquinho: um pitoresco muito lírico de costumes populares...»³²

O mais importante da poesia de *Poemas*, uma poesia anterior à *Presença*, tanto ao nível cronológico como ao nível estético, reside na dimensão seminal de alguns tópicos e de alguns recursos expressivos que acompanharão o autor nas suas produções ulteriores. O carácter incipiente do livro é, aliás, reconhecido pelo poeta, na nota final, com a qual, em jeito de honesto balanço e de subtil *captatio benevolentiae*, remata o volume:

«Acabei de reler este livro com mágoa. Creio que lhe falta alguma coisa de essencial, e certas páginas deixaram-me a impressão vaga de não terem sido escritas por mim. Achei-o ingénuo: qualidade que julgo ter perdido em grande parte.

O volume que se seguir a este desejo escrevê-lo diferente: quer seja melhor, quer pior...Terei forças bastantes para o fazer? Não sei. Os Evangelhos dizem ser o homem fraco, e eu inclino-me a acreditá-lo.»

As diferenças mais acentuadas viriam não tanto com o segundo livro, mas sobretudo com os poemas publicados na *Presença*.

1. 2. O Pseudónimo António Madeira

Com a colaboração na *Presença*, nasce o pseudónimo António Madeira, que assina textos de vários géneros. Nas páginas da “folha de arte e crítica”, assina dezanove poemas em prosa e dois contos. No entanto, Branquinho manterá o pseudónimo em textos vindos a lume em outras publicações. Em 1930, são da autoria de António Madeira os quatro poemas em prosa surgidos na revista *Sinal*; são também de António Madeira os cinco poemas em prosa publicados, em 1936, na revista *Manifesto*; e pertencem igualmente ao pseudónimo os dois poemas publicados nos *Cadernos de Poesia*, em 1940; bem como os quatro poemas editados, em 1943, em *Variante*. A António Madeira são ainda atribuídos os dois textos dramáticos publicados, em 1938-39, na *Revista de Portugal*, o conto surgido na revista *Litoral*, em 1944, e as primeiras edições de *Caminhos Magnéticos* (1938) e *O Barão* (1942). É também António Madeira o responsável pela autoria da edição de 1939 de *Teatro*. Além disso, o manuscrito de *Vento de Longe* permite concluir que o livro seria editado, não com o nome próprio do autor, mas com o pseudónimo.

David Mourão-Ferreira chama a atenção para o facto de o uso de pseudónimos ser uma prática comum a vários presencistas, e associa esse facto à «necessidade de dissociar o ente criador do indivíduo social»³². O uso do pseudónimo pode ter, evidentemente, significados profundos, quando resulta de uma escolha criteriosa, condicionada por motivos pertinentes. Todavia, não parece ter sido esse o caso de Branquinho. Em carta dactilografada, enviada a Alberto de Serpa, ele explica a origem do pseudónimo num tom ligeiro e algo divertido, isento de qualquer intenção significativa profunda, à maneira de Fernando Pessoa. Segundo Branquinho, o pseudónimo surgiu, porque nos primeiros tempos da *Presença* não era fácil arranjar colaboração. E assim, ele e José Régio inventaram o estratagema de escreverem vários textos com nomes diferentes: ele assinava com o nome próprio e com o pseudónimo, Régio assinava também com o nome próprio e com o pseudónimo João Bensaúde. À suposta pergunta de Alberto de

³² Óscar Lopes, «Branquinho da Fonseca», p. 680.

³³ David Mourão-Ferreira, «Para uma Leitura de “O Barão”», p. 17.

Serpa sobre a razão do pseudónimo, e perante o seu desejo de receber colaboração assinada pelo nome próprio do escritor, Branquinho responde desta forma:

«...é só uma questão de letras: Branquinho da Fonseca e António Madeira - são exactamente a mesma pessoa. É só uma questão de letras, como vês. No Fernando Pessoa era uma questão de personalidades; no meu caso julgo que não. Não tenho porém absoluta certeza, é claro... Eu te conto a história do António Madeira: - Era uma vez uma revista chamada “PRESENÇA”, dirigida, fundada e afundada pelas pessoas que sabes. Ora em certa ocasião faltou a colaboração, que é uma coisa que acontece a todas as boas revistas...e eu e o Zé Maria (nessa altura o Simões ainda vivia na Figueira e não tinha intervenção na direcção) resolvemos recorrer a um expediente secreto. - Porque a “PRESENÇA” ao princípio vivia de expedientes como sempre se faz nas aventuras e descobertas que o Rei não apadrinha...- E o expediente foi inventar dois nomes: João Bensaúde e António Madeira.»³⁴

Com o desenvolvimento da explicação, o tom divertido vai dando lugar a alguma seriedade, como se, ao explicar, o poeta fosse tomando consciência de uma questão sobre a qual nunca tinha reflectido de forma satisfatória:

«Ora durante esse tempo verifiquei que o uso de pseudónimo dá um vago gosto de liberdade, o poeta emancipa-se de mim, não me chamam pelo nome dele, nem a ele pelo meu. Dirás que é só uma questão de arrumação, de catalogação: ficha 10-ficha 5: vão ter ao mesmo sítio, são números diferentes da mesma coisa. Mas não. Olha bem para ti e vê lá se isto não corresponde a uma forte realidade: não sentes em ti uma porção de coisas diferentes e contrárias e não vês que se as separares com um certo critério fazes para um lado uma personalidade e para outro lado outra personalidade? Isto é uma coisa que todos sabem, os que sabem qualquer coisa. Eu, Branquinho da Fonseca, Conservador do Registo, até me esqueço do António Madeira que, contudo, estimo muito. Mas há momentos em que não o sinto existir, em que com certeza não existe. Outras vezes andamos de braço dado pelas ruas...Mas não há nada como cada um tomar as responsabilidades das suas acções. Ele faz

³⁴ A carta, existente no espólio de Alberto de Serpa, tem a catalogação M-SER-426(6).

muitas coisas com que eu não concordo e eu faço outras tantas que o aborrecem.»

Para além desta explicação, em que, por momentos, quase parece pairar a inusitada companhia de Pessoa e Álvaro de Campos, Branquinho avança mais um motivo, capaz de justificar o uso do pseudónimo: o motivo estético³⁵:

«E ainda podia preferir o pseudónimo só pela questão estética - António Madeira é de melhor música que: Branquinho da Fonseca. Ora consulta um Beethoven.»

Ao aproximar-se do fim da carta, Branquinho regressa ao estilo divertido e um pouco mistificador, deixando no ar a dúvida sobre a seriedade do pseudónimo e sobre a sua necessidade humana e literária:

«E agora vou te dizer ainda outra razão, em segredo, - é que eu gosto do mistério. Gosto de ouvir dizer diante de mim: Quem será este António Madeira? Etc. Etc. e tal...Faz um calafrio. Dá a impressão de que somos invisíveis, que estamos ali e que não nos podem ver. É puro Wells... Mas tu estás a supor que estou a brincar e olha que estou quase a falar a sério. Não sei se sabes: eu prefiro dizer as coisas sérias com o ar de quem brinca. É o que tenho estado a fazer. Podes crer que esta decisão de assinar tudo com o nome verdadeiro de António Madeira foi maduramente pensada. Já há mais de um ano que resolvi isto. E eu tenho palavra de rei...O que posso é um dia mudar a palavra de rei...Mas agora estou firmemente disposto a elevar aos píncaros da mais alta glória o nome que assino. Viva o elevador da Glória! Viva a Avenida da Liberdade! (Oh, diabo! estou-te a misturar o assunto com saudades de Lisboa!) »

No remate da carta, manuscrito, por causa da transparência do papel, Branquinho retoma o tom mais sério, abordando, de certo modo, a questão colocada por David Mourão-Ferreira quando relaciona a proliferação da pseudonímia entre o grupo

³⁵ Segundo Taborda de Vasconcelos, o motivo estético constitui uma das razões fundamentais da voga da pseudonímia entre os presencistas: «Importa, contudo, lembrar que os quatro maiores escritores “presencistas” emprestaram a nomes fictícios, mais atraentes e expressivos que os deles, e exactamente por isso, a autoria das suas obras.» (*Pseudónimos e Heterónimos na Literatura Portuguesa*, Porto, 1996, p. 42).

presencista com a necessidade de dissociar o artista do indivíduo social. Branquinho pede a Alberto de Serpa que, a quem lhe perguntar por ele, resuma, deste modo, o assunto tratado na missiva:

«Nada de generalizações. Particularizar até ao limite conveniente. Poeta ou cidadão? Não achas que são nomes diferentes? Achas que é o mesmo...Pois também eu...A Tragédia é essa...É não vir um raio que parta o outro que se nos pendura nas asas...E como afinal estamos de acordo, dá cá um forte abraço ao teu amigo, António Madeira.»

Para Branquinho foi sempre muito clara a distinção entre o escritor e o cidadão, nomeadamente ao nível das tarefas que a cada um cabe realizar. A arte deve estar, em sua opinião, totalmente desvinculada de compromissos sociais ou políticos de qualquer espécie; a intervenção social cabe ao cidadão e não ao escritor. E Branquinho levou a cabo, de facto, as duas tarefas, tentando nunca misturar os territórios. Note-se que a recusa da intervenção social através da literatura não tem nada que ver com a defesa da “arte pela arte”, postulado estético com o qual Branquinho nunca concordou, até porque não acreditava na sua exequibilidade³⁶. A questão tem que ver com a fundamental destrição dos campos onde se exerce a acção humana, e com a eficácia. A literatura deve preocupar-se com as questões eternas que ultrapassam as circunstâncias temporais. Ao cidadão consciente cabe a tarefa de melhorar o mundo, usando instrumentos eficientes, não se escudando com a literatura, numa atitude, que, além de ineficaz, pode mesmo revelar-se uma forma de deserção.

Perante uma tão cartesiana diferenciação de entidades seria de esperar que o uso do pseudónimo tivesse uma funcionalidade mais orgânica e coerente. No entanto, tal não acontece, pois embora António Madeira assine textos de vários géneros, pelo menos até 1944, ano em que publica, no número um da revista *Litoral*, o conto “Maresia”³⁷, a sua produção literária não obedece a um esquema que a limite, isto é, que a identifique³⁸. O

³⁶ Branquinho pronuncia-se sobre a questão na entrevista publicada no *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976, e diz claramente: «eu não acredito que seja possível a arte pela arte».

³⁷ *Litoral*, nº 1, Junho de 1944, p. 29-37.

³⁸ Taborda de Vasconcelos parece defender uma opinião diferente, pois supõe que Branquinho recorreu ao uso do pseudónimo para «demarcar as duas fases da sua actividade literária: de poeta e dramaturgo, primeiro, e, mais relevante, depois, a de ficcionista.» (*op. cit.*, p. 44). Taborda de Vasconcelos fornece ainda, em nota final, algumas informações um pouco estranhas: «Há quem defenda a opinião de que Branquinho da Fonseca recorreu ao subterfúgio daquele pseudónimo, *António Madeira*, para ocultar a imagem

conto “Maresia” é aliás um bom exemplo da fluidez de contornos da identidade literária de António Madeira, pois o conto é um texto que, com algumas modificações, constituirá uma parte essencial do capítulo décimo de *Mar Santo*, livro publicado por Branquinho da Fonseca em 1952, mas cujo primeiro manuscrito é finalizado em 1947, tendo havido antes um aturado trabalho de pesquisa na Nazaré, entre 1937 e 1940.

De igual modo, o conto “Jack” é publicado em Agosto de 1943, como novela inédita de António Madeira, na revista *Eva*, mas surgirá, em 1945, como parte integrante do volume *Rio Turvo e Outros Contos*, de Branquinho da Fonseca. É ainda António Madeira quem assina a «admirável novela, de sabor estranho», “O Involuntário”, publicada na *Eva do Natal*, em 1943, e que virá igualmente a constar da citada edição de *Rio Turvo*.

A mesma oscilação quanto à autoria acontece com *O Barão*. A primeira edição, de 1942, é assinada por António Madeira; mas em 1945, o texto já faz parte de *Rio Turvo e Outros Contos*, e na edição da Portugália de 1959, com ilustrações de Júlio Pomar, já é Branquinho da Fonseca quem assume a autoria do conto. Ficam, assim, sendo de inequívoca autoria de António Madeira o conto “O Velho”, publicado no número dezanove da *Presença*, em Fevereiro-Março de 1929, e que não foi incluído mais tarde em nenhuma colectânea; o texto “misto” *Pandeiretas* dedicado a Gimenez Caballero, publicado no número vinte e cinco da *Presença*, em Dezembro de 1929; e todos os poemas assinados pelo pseudónimo, e que tendo vindo a lume em revistas, não foram republicados em *Mar Coalhado*, em 1932. Os contos de *Caminhos Magnéticos* e os textos dramáticos de *Teatro* são recolocados sob a autoria de Branquinho da Fonseca. Parece, por conseguinte, poder concluir-se que o uso do pseudónimo por Branquinho não obedece a uma estratégia solidamente arquitectada, que tenha tido em conta as repercussões da pseudonímia tanto ao nível funcional como ao nível recepcional³⁹.

profissional, localmente considerada, de Inspector Escolar, que desempenhava quando publicou *O Barão*, em cujo protagonista se pretendia ver (e talvez fosse) o próprio autor.» (*op. cit.*, p. 74).

³⁹ Cf. Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, p. 64: «Torna-se, pois difícil (ou até impossível) tipificar sistematicamente as circunstâncias e ocorrências da pseudonímia, atitude que, contudo, arrasta importantes consequências socioculturais, pelo menos a dois níveis: num plano funcional, porque o escritor reserva, através do pseudónimo, um nome específico para uma actividade específica (que é a da criação literária), nome que passa a ser, para a comunidade cultural, o da autoria e o da responsabilidade estética; num plano recepcional, porque o leitor não raro desconhece o nome civil do autor e até, nalguns casos, ignora mesmo que o antropónimo através do qual conhece esse autor é, afinal, um pseudónimo».

1. 3. A Poesia na “*Presença*” e outras revistas

No que diz respeito à colaboração poética nas páginas da *Presença*, é evidente a ambiguidade autoral. Branquinho publica vários poemas na revista, entre 1927 e 1930, assinando ora com o pseudónimo, ora com o nome civil, chegando mesmo a publicar, no mesmo número, poesia assinada por António Madeira e por Branquinho da Fonseca⁴⁰. Nota-se, no entanto, a tendência para assinar com o pseudónimo os poemas em prosa, uma atitude que se manterá nos textos publicados nas revistas *Sinal* e *Manifesto*, mas que não é continuada nem em *Cadernos de Poesia* nem em *Variante*.

Nos poemas em prosa publicados por António Madeira na *Presença* é assinalável a dinâmica narrativa que se insinua nos textos, e que constitui uma característica de grande parte da poesia do autor. Essa dinâmica narrativa, muito visível em alguns textos, mesmo ao nível do código óptico-grafemático, reveste os poemas de uma certa oscilação genológica: embora sejam apresentados como poemas, esses textos aproximam-se do conto. Para além do tom narrativo, há nos poemas em prosa de António Madeira a exploração de algumas linhas temáticas que os aproximam do resto da obra do autor. Desde logo, é visível a preocupação com o tema da cisão interior associado à procura da identidade, colocando o *eu* em confronto com os outros e consigo. A procura da identidade é ainda associada aos temas da viagem, da reflexão sobre o tempo, e de alguma ponderação sobre o poder da palavra e sobre os motivos justificadores da escrita.

A relação conflituosa do *eu* com os outros é um dos temas mais recorrentes da poesia de José Régio. Há na poesia de Régio uma necessidade veemente de comunicação baseada na sinceridade de um sujeito que se expõe perante a turba, desejando ser compreendido e aceite na sua diversidade, porque tem a ilusão de pensar que expondo-se a si mesmo expõe os outros, e que ao falar de si fala de todos. Na poesia de Branquinho publicada na *Presença* também existem as encenações regionais em que o *eu* se confronta com os outros, mas o poeta não sobe a um palco para se expor de forma teatralizada como acontece amiúde em Régio. A confrontação é em Branquinho uma forma de construção da identidade, sem haver o propósito de proselitismo, nem a intenção de captar a empatia dos

outros. O *ego* lírico da poesia fonsequiana não quer aproximar-se da multidão, não tem nenhum programa de redenção colectiva, nem é movido pela vocação sacrificial. Logo no primeiro poema publicado na revista, “Teatro de Variedades”⁴¹, o tom teatral, anunciado no título e desenvolvido nas primeiras estrofes, apenas dá conta da necessidade das máscaras sociais, sem fazer desse facto uma inevitabilidade dramática. Nas duas últimas estrofes, muda o cenário, o *eu* confronta-se apenas consigo mesmo, e é esse o confronto essencial, porque é desse encontro que pode resultar o *caminho* procurado:

Sozinho, muda o cenário,
e já é outro programa,
com um autor doutra fama
mais humilde e visionário

Quase então digo o que quero,
quase que sinto o caminho,
e quase que vou sozinho
e quase me sou sincero.

Repare-se em como através da repetição anafórica de “quase”, a impossibilidade do *dizer*, do *sentir*, do *ir* e do *ser* deixa de ser impossibilidade absoluta: sem o impedimento da máscara das convenções e dos papéis decorados, é viável o encontro do homem consigo mesmo, um encontro construtivo: «quase que sinto o caminho».

No texto “palhaçada”⁴², de António Madeira, é novamente usado o cenário teatral associado ao motivo do palhaço, uma figura que, com algumas metamorfoses, constitui um motivo recorrente em alguns poetas presencistas. O poeta tem «um circo de palhaços, acrobatas e números sensacionais» de que é o apresentador, e exhibe-se perante um público, mas o público é ele: «Então visto uma casaca que tenho muito cuidada e apresento os números ao público, - a eles que são eu». A confusão entre o público e o artista é uma modulação da temática da cisão; cindido em duas figuras, o *eu* é ao mesmo tempo actor e espectador de si mesmo, do espectáculo que para si, e em si, representa, procurando deste modo o caminho que o há-de conduzir à sua própria unidade. Nesta

⁴⁰ Na *Presença*, nº 14-15, de 23 de Julho de 1928, Branquinho da Fonseca é o autor do poema “Testamento” (p. 6), e António Madeira assina os poemas “chuva”, “as viagens”, “triunfo”, “claustro” (p. 10).

⁴¹ *Presença*, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 6.

procura de si, há momentos de confiança («Eu passo; mas não passo como uma sombra: sou/eu. Tenho um cartão de identidade e fatos por medida»⁴³), e momentos em que se insinua a sombra de um desalento antecipado, como se vê no poema “escuridão”:

Vou pensando em viver. Entre-tem-me. Se algum
dia até isto me voar, fecho as portas e as janelas, apago
a luz e deito-me no chão a um canto.⁴⁴

No entanto, apesar da linha de desânimo que atravessa alguns poemas no processo de busca da identidade, quando a busca evolui no sentido da construção, o desalento vai dando lugar à capacidade de resistência. O sujeito que se questiona, dramatizando a sua relação com os outros e consigo mesmo, não cai na armadilha da autocomplacência, não é seduzido pelo carpir narcísico da originalidade pessoal em confrontação litigiosa com o mundo. Pelo contrário, o reconhecimento da diferença não faz o sujeito estagnar no terreno pantanoso da lamentação, mas move-o no sentido da aceitação, uma aceitação que não é passivamente resignada, mas estóica. Há, de facto, não só na poesia, mas também em toda a obra de Branquinho, uma certa ética da resistência, que acaba por conferir aos textos, mesmo aos mais sombrios, uma aura de esperança sólida, porque conquistada. Veja-se, por exemplo, o poema “claustro”, um texto que, desde o título, remete para uma situação de insulamento perquiridor:

Apago a luz. De que me vale? Há luzes na rua,
há luas no céu, há quanto não são os outros e quanto
são os outros - e sou Eu.

Na parede branca abriu-se a grade duma prisão:
o caixilho da janela desenhado pela luz que vem
de fora.

Volto a acender a luz. E penso: o melhor é não
apagar as luzes, não desviar os olhos: olhar e sorrir
com mágoa sempre igual e agradecimento sempre
maior.⁴⁵

⁴² *Presença*, nº 13, 13 de Junho de 1928, p. 6.

⁴³ *Presença*, nº 13, 13 de Junho de 1928, p. 6.

⁴⁴ *Presença*, nº 13, 13 de Junho de 1928, p. 6.

Este texto, sendo dominado por um certo tom de pessimismo, acaba por ter um remate que transforma o pessimismo em apelo à capacidade de resistir. A resistência não se faz de ilusão, de miragens, mas da coragem de olhar a realidade de frente, aceitando-a nos seus múltiplos matizes. E a primeira realidade que tem de ser aceite é o mundo pessoal, tão matizado e contraditório como todos os mundos exteriores ao sujeito. Por isso, há sempre a necessidade de concertar os desconcertos interiores, não em público, mas em recolhimento. A solidão é um momento privilegiado de reconstrução do sujeito⁴⁶, longe das máscaras necessárias à ficção do teatro do mundo, e longe da lamentação patética, que em Branquinho é substituída pela vontade heróica: «Só não quero o vosso dó!/ Tenho a terra por lençol,/ (...)Mas hei-de erguer-me, voltar,/que a espada não se quebrou!/ hei-de vencer, acabar,/ que o tempo não se acabou»⁴⁷. É preciso haver momentos de restauração, para que a marcha possa continuar, como se depreende do poema sintomaticamente intitulado “Restauração”:

Se me vierem procurar: não estou. Quando me
fecho em casa é para ser só eu: delicado e brutal,
humilde e altivo, sacrificado e egoísta: o
bem e o mal: humano! Sem atitudes seguidas.
- Abaixo a Continuação
Quero estar só diante de mim sem disfarces nem
conveniências!
Ora todos sabem que para conviver é necessário
ser alguma coisa os outros.
Estou cansado! Deixem-me descansar! Deixem-
-me ser só eu durante um dia e depois vereis como
hei-de agradar-vos, como de mãos nas mãos me beija-
reis o rosto e chamareis - Irmão!...⁴⁸

⁴⁵ *Presença*, nº 14-15, 23 de Julho de 1928, p. 10.

⁴⁶ Branquinho dirá, em entrevista, que «a solidão é um mundo muito rico.» (*Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976).

⁴⁷ *Presença*, nº 2, 28 de Março de 1927, p. 7.

⁴⁸ *Presença*, nº 18, Janeiro de 1929, p. 7.

“Restauração” é um poema que faz lembrar “Caranguejola”, de Mário de Sá-Carneiro, pela necessidade de isolamento e descanso; no entanto, apesar das semelhanças, os dois poemas são muito diferentes. Quando Sá-Carneiro diz: «Não, não estou para mais; não quero mesmo brinquedos,/ Para quê? Até se mos dessem não saberia brincar...», para acabar por concluir: «Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará.»⁴⁹, está numa situação radicalmente diferente da apontada pelo poema de António Madeira, pois à desistência teatralizada de “Caranguejola” responde a resistência restaurada de “Restauração”.

Outra linha temática recorrente nesta poesia prende-se com a reflexão sobre o tempo. O tópico do *tempus fugit* é modulado de uma forma que faz lembrar, ao mesmo tempo, Sá de Miranda e Alberto Caeiro. No poema “A Paisagem da Janela”, a situação criada faz lembrar Caeiro, e a reflexão sobre a mutabilidade energética e renovadora da paisagem entronca na tradição mirandina:

Da janela olho a paisagem como quem não tem
mais nada. Fechei as vidraças para não ouvir
o rumor da cidade (...)
Esta paisagem não tem nenhum dia igual. Mais
ou menos sol, mais ou menos noite, nuvens, dias de
chuva, ou céu aberto: a claridade que cega.
Tem ainda a vida da primavera, o verão, o morrer
do outono...a morte do inverno.
A olhar esta paisagem lembro-me: que não pu-
demos conhecer nada. Tudo vive, passa e é diferente.
O meu ponto de vista creio que não mudou: estou
sentado na minha cadeira, que está no mesmo sítio
de ontem. Olho pela mesma janela para a mesma pai-
sagem: que é outra.
Bem sei: é que vivemos mais um dia: E num dia
quanto nos morreu?! quanto nos nasceu?!⁵⁰

⁴⁹ Mário de Sá-Carneiro, *Poesias*, Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 157-159.

⁵⁰ *Presença*, nº 18, Janeiro de 1929, p. 7.

A referência a Alberto Caeiro e a Sá de Miranda não significa que haja no texto ecos dos dois poetas, significa apenas que há uma confluência de temas. De resto, a dinâmica do texto é muito fonsequiana, nomeadamente nas potencialidades significativas dos pormenores, desde logo no início do texto - «Fechei as vidraças para não ouvir/ o rumor da cidade...» -, uma desvalorização do espaço urbano, que também é recorrente na poesia de Caeiro, mas que constitui igualmente um tópico reiterado na obra de Branquinho da Fonseca. A temática do tempo é desenvolvida ainda em outro texto, “Diálogo dos Mortos”, um diálogo, ou um monólogo a duas vozes, que está mais próximo dos textos dramáticos do que dos líricos. Cada instante que passa é um momento em que morremos ou que nos morre. Pode-se viver sem se dar conta de que se está vivo, dando importância às horas que não interessam, mas para se viver realmente é preciso sair da vida, vê-la de fora e abandonar-se:

«...Ainda estás na primeira vida: É como
nada...Sai dela para a veres. Não te salves nunca.
Se sentires o mar, se sentires o peso dele a puxar-te,
não te agarres a nada, não te prendas às algas, não
grites para o céu...Abandona-te. Depois luta:- só
com o mar...Ele há-de atirar-te uma praia...»⁵¹

Atente-se, sobretudo, na última frase do excerto «Ele há-de atirar-te uma praia», em que o estranhamento sintático não é gratuito, mas contextualmente justificado. A praia que o mar há-de atirar ao naufrago que se abandona na vida, é paralela ao *caminho* que espera cada homem, o caminho que tem de ser percorrido, porque só o seu percurso justifica a vida. O tema do caminho necessário, que já havia sido tratado no livro *Poemas* e há-de ser aprofundado em alguns contos, é apenas um exemplo das correspondências internas da obra de Branquinho.

O tema do tempo é abordado em outros textos, tanto de Madeira como de Branquinho, de forma a dar relevância ao *momento*, uma linha temática profundamente explorada na narrativa, nomeadamente em contos como “O Anjo” (CM), e “O Involuntário” (RT). No poema “Relógio”⁵², publicado no número um da revista *Manifesto*, o tópico do *tempus fugit* é trabalhado no sentido de salientar a importância do momento.

⁵¹ *Presença*, nº 24, Janeiro de 1930, p. 12.

⁵² *Manifesto*, nº 1, Janeiro de 1936, p. 5.

Num cenário de povoação adormecida, típico do autor, as portas e as janelas fechadas funcionam como um muro de silêncio, um muro de morte; adormecidas, as pessoas estão mortas, sem darem conta da fluidez do tempo, um tempo fugidio, independente, que passa célere: «São as horas de viver a perderem-se por todo o mundo, como fumo pelos céus, sem alguém as poder apanhar». E há a consciência da falta de sincronia entre o homem que pretende viver o tempo e o tempo que o vive e foge, lábil e autónomo, deixando em cada momento um pedaço de morte: «Nunca poderei correr tão simultâneo como o tempo no mesmo instante em tudo, como era necessário e total». O dramatismo do tópico do *tempus fugit* é muito bem expresso no fim do texto, aparecendo a palavra *Tempo* maiusculada, como se fosse de facto uma entidade independente: «Lá vai o Tempo sempre antes de mim, que nunca chego porque cada *momento* já passou quando o sinto...e vejo-o aqui e universal escoar-se e renascer contínuo sempre mais longe de cada instante dele próprio...». O reconhecimento da labilidade do tempo conduz naturalmente à necessidade de fazer de cada momento o instante da vida, o instante decisivo: «Levo no dedo o anel de ferro/que diz “Agora”/e nada mais»⁵³.

Um outro exemplo de correspondências temáticas internas é constituído pelo tema da viagem, recorrente ao longo de toda a obra. Nos poemas em prosa de António Madeira, a viagem é concebida de diferentes maneiras, por vezes mesmo de formas contraditórias, misturando-se o desejo de partir, com a nostalgia antecipada do desejo de regressar, que conduz naturalmente à recusa da viagem. Assim, em poemas como “as viagens”, o desejo de partir é um postulado vital:

Antes seja afastado do que já alcancei que o seja
daquilo para que vou. A posse é um declínio.
Antes um pássaro a voar que dois na mão. Dois
pássaros na mão são o que já não falta. Um pássaro
a voar: é ir com os olhos a voar com ele; ir sobre os
montes, sobre os rios, sobre os mares; dar a volta ao
mundo e continuar; é ter um motivo de viver - é não
ter chegado ainda!⁵⁴

⁵³ *Litoral*, nº 3, Agosto-Setembro de 1944, p. 256.

⁵⁴ *Presença*, nº 14-15, 23 de Julho de 1928, p. 10.

Neste texto, a desconstrução do ditado popular - «Antes um pássaro a voar que dois na mão» - é a reafirmação da possibilidade da viagem como errância essencial à vida: viver é estar em movimento. Mas em outros casos, como por exemplo no poema “chuva”⁵⁵, há a decisão de ficar: «Para quê, pois, sair donde se está, não se podendo/ andar eternamente? Antes ficar». No entanto, mesmo neste texto há uma nota de pessimismo em relação ao ficar, porque se fica pelo facto de não se poder andar eternamente, logo o desejável seria «caminhar sempre», como diz Paulo, o herói do conto *O Conspirador* (CM), animado pela vitalidade da deambulação nietzschiana. Ainda no poema “chuva”, é relevante a afirmação «Somos de mais para a vida. Não queremos acre-/ditar na aparência. Sonhamos e queremos procurar». O problema é, portanto, não acreditarmos na «nossa estreita condenação»; se acreditássemos, poderíamos talvez ser felizes, mas como não acreditamos, só nos resta procurar, viajar, no espaço, no tempo e na imaginação.

A viagem é assim concebida como uma forma de fugir à condenação, que é ao mesmo tempo espacial e ontológica. Por isso, o ímpeto deambulatório é, na poesia de Branquinho, movido por um sopro épico, que faz da viagem um movimento de descoberta do mundo e de reconhecimento dos caminhos da alma. Esse sopro épico da viagem aproxima a poesia do resto da obra do autor, pois há nos textos de Branquinho a presença difusa de um passado de marinheiros e viajantes aventureiros, que se consubstanciam ora nas figuras decadentes de viajantes mal sucedidos, como o Barão, ora em figuras de aprendizes de viajantes, como o adolescente D. Pedro, o herói de *Bandeira Preta*, comandante do «veloz navio Falcão». Num poema de António Madeira, publicado em 1940, em *Cadernos de Poesia*, é muito clara a associação entre a viagem geográfica inscrita no passado e transmitida pelo sangue, e a viagem por dentro, sondando os caminhos do futuro e construindo o rumo pessoal:

Como algum meu avô navegador
pintei no mapa uma ilha que ninguém sabia,
e agora tenho de ir, seja lá como for,
e outros irão depois e dirão que existia.
(...)
Eu ergo e sigo os astros do meu céu.
Nem assim chega o mundo todo nosso.
Mas não direi que o medo me perdeu,

e outros virão depois fazer o que eu não posso.

Caminhos por mim feitos mesmo em mapas errados!
no mundo sempre desconhecido diante de mim,
só esses sustêm os mundos sonhados
e não têm fim.

A interrogação sobre os motivos da escrita é uma das linhas temáticas mais interessantes da poesia de Branquinho, e terá também alguns desenvolvimentos em certos contos. Num dos poemas em prosa de António Madeira, intitulado “Ontem”⁵⁶, a palavra poética surge como um instrumento que permite «desenhar as ideias», estando, assim, de algum modo, ao serviço do trabalho de descoberta da identidade, a que se associam os outros temas maiores: a viagem e a reflexão sobre o tempo. O poema é um texto fragmentário, com ideias interseccionadas, em que se misturam o real e a visão alterada das coisas num processo quase oficinal, isto é, o escritor quase diz como se pode alterar o real através da imaginação: «Conquiste-se a Independência da ilusão». É um texto em viagem, num sentido duplo: o poeta escreve durante uma viagem («Quando mudar de comboio, rasga-se tudo...»), ao mesmo tempo que viaja por dentro de si mesmo: «E como uma das coisas que ainda me interessa um pouco é o *eu*, encontro-me a observar-me as reacções, os movimentos, as ideias...». O tom do texto, muito mais narrativo do que lírico, é típico do diário íntimo, do diário não elaborado, porque não visa a publicação. E é por isso que as palavras não têm valor por si mesmas, não se inebriam com jogos retóricos; servem apenas de linhas que definem os contornos do sujeito: «Bem, mas isto não é para ser lido. É para desenhar melhor as ideias».

O texto começa num tom que remete claramente para Cesário Verde: «Hoje só tenho tido contrariedades». Mas a sequência é diferente, dominada pela frieza e o cinismo que satisfazem. Em seguida, um andamento à Régio, de introspecção, entendendo o *eu* como uma boneco de corda, cujos movimentos são estudados de uma forma objectiva, ou que se pretende objectiva. E a observação e consequente descrição têm por fim compreender, e alargar a visão das coisas e do mundo. A palavra que possibilita a compreensão não pode limitar, não deve ser uma barreira, mas uma via de inclusão no

⁵⁵ *Presença*, nº 14-15, 23 de Junho de 1928, p. 10.

universo. A palavra permite a expansão da personalidade, o que, em termos de escrita, equivale à procura da integridade do real. No poema “Universalismo”⁵⁷, um vago sentir à Álvaro de Campos dá testemunho dessa dinâmica de expansão: «Mas não serei alguma coisa os outros, o vento e os cães?!». A expansão do sujeito e do mundo é conseguida através de um processo de observação e reflexão que não cerca o *eu*, não o asfixia, porque, embora partindo dele e dissecando-o, não o enclausura. Para essa abertura, muito contribui o tom narrativo de grande parte dos textos, mesmo aqueles que obedecem a uma arrumação estrófica mais tradicional. A escrita enxuta de Branquinho apura-se nos contos, mas também se experimenta na poesia, nomeadamente nos poemas em prosa de António Madeira, como reconhece Ângela Varela Rodrigues:

«Nestes textos, que dissecam, como processo modernista, a personalidade individual através da reflexão e da introspecção, António Madeira consegue dominar o poema em prosa: pela brevidade sugestiva da maior parte das composições, que se moldam numa linguagem despojada, pura prosa, pela auto-ironia e pela expressão paradoxal dos sentimentos (ainda processos modernistas) contra a tendência para a expansão lírica do poema confessional.»⁵⁸

A prosa dos versos de Branquinho, a «linguagem despojada», estabelece ligações com a prosa novelística e é, creio, um dos elementos que permitem configurar, desde o início, a vocação contística do escritor. Em muitos dos poemas há uma clara tendência narrativa, que assume contornos bem definidos nos poemas em prosa assinados por António Madeira, mas que também se deixa vislumbrar nos poemas mais líricos.

1. 4. “Mar Coalhado”

O segundo e último livro de poesia publicado por Branquinho foi editado em Coimbra, pela Imprensa da Universidade, em 1932. Os poemas datam de 1928-1931,

⁵⁶ *Presença*, nº 24, Janeiro de 1930, p. 12.

⁵⁷ *Presença*, nº 18, Janeiro de 1929, p. 7

⁵⁸ Ângela Varela Rodrigues, «O poema em prosa na literatura portuguesa», *Colóquio/Letras*, nº 56, 1980, p.29.

abarcando, portanto, os anos de colaboração na *Presença*. Alguns textos publicados na revista são republicados no livro, com algumas alterações, seguindo um processo que já havia sido experimentado no primeiro livro. Sendo um livro assinado pelo nome próprio, não são recuperados textos de António Madeira.

Na entrevista concedida a Manuel Poppe, publicada em 1976, no *Diário de Notícias*, Branquinho reconhece a diferença existente entre os seus dois livros de versos: «entre o meu livro de Poemas e o livro seguinte há, realmente um salto»⁵⁹. A opinião do autor coincide com a apreciação dos críticos, pois para Guilherme de Castilho,

«A primeira obra de Branquinho da Fonseca, *Poemas*, é, visivelmente, poesia de *antes* da *Presença*. (...) Entre *Poemas* e *Mar Coalhado* - entre o *antes* e o *depois* - há um verdadeiro abismo.»⁶⁰

Segundo Óscar Lopes, em *Mar Coalhado* e na antologia da poesia da *Presença* publicada por Casais Monteiro, em 1959, reúnem-se, de facto, «as suas melhores poesias modernistas»⁶¹. E Albano Nogueira considera *Mar Coalhado* o livro de emancipação do poeta, salientando, todavia, o que há ainda nele de continuação dos primeiros poemas:

«É que, por mais renovado e inovador que tenha sido o poeta de *Mar Coalhado*, nem por isso deixaria de persistir na nova arte poética um elemento, embora atenuado, que marcara a que para trás ficara: um percurso linear, parcimonioso, com o concreto das coisas sempre ponto de partida para a, se assim posso dizer, *poetização* dos motivos, numa expressão escrita de desataviada secura, onde o essencial, se diria repelir tudo quanto de fruste nela se pudesse intrometer.»⁶²

Em *Mar Coalhado* há, de facto, «um salto» em relação a *Poemas*, mas o espaço estético do salto havia sido percorrido nas páginas da *Presença*, e prende-se sobretudo

⁵⁹ *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976.

⁶⁰ Guilherme de Castilho, «Percurso Literário de Branquinho da Fonseca», in *Presença do Espírito*, Lisboa, IN-CM, 1989, p. 46. Neste artigo, Guilherme de Castilho reproduz, com levíssimas alterações, o texto «Considerações sobre o Itinerário Literário do Escritor», publicado no *Boletim Cultural* da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº 1, 1984, p. 24-27. Este número do Boletim é inteiramente dedicado a Branquinho da Fonseca.

⁶¹ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 681.

⁶² Albano Nogueira, «Uma poesia inédita de Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, nº 63, Setembro de 1981, p. 45.

com uma certa libertação da linguagem e do arranjo formal dos poemas, mas mesmo a este nível, como diz Óscar Lopes, «o versilibrismo não chega bem a prevalecer sobre uma atracção muito monótona da redondilha, cujo centro de gravidade dir-se-ia ser constituído por séries de quadras sentenciosas»⁶³. Ao nível do universo temático do autor, *Poemas* e *Mar Coalhado* completam-se. Com efeito, a presença muito forte da natureza, que havia surgido em *Poemas* e que constitui um dos elementos centrais da narrativa de Branquinho, é mais atenuada no segundo livro, mas, em contrapartida, em *Mar Coalhado*, é reafirmado o tema da viagem, bem como a tendência narrativa, duas características muito exploradas nos textos publicados na *Presença*.

A viagem, mais sonhada do que realizada, surge como contraponto a um mundo fechado, que é tanto o mundo existencial do sujeito como o mundo circundante, observado normalmente através da janela, como acontece no poema “Domingo”:

Rua tranquila...
Portas fechadas...
Sol nas vidraças...
(...)
Na sonolência de arredor,
com sol amarelo
cai o pó
erguido quando os dias passaram...
(...)
E eu,
às grades da janela
sem ver nem olhar...
sonhando parar!...(p. 7-8)

A palavra «grades» aplicada a janela, numa visão de clausura prisional, surgirá em outros contextos, por exemplo nos contos. Algumas passagens do poema lembram certos passos da novela *Mar Santo*, nomeadamente as crianças que brincam na rua, e um velho cego sentado num degrau sem porta. É um texto que contém algum desespero, mas como acontece com a generalidade da poesia do autor, é um desespero que não asfixia, porque é acompanhado de uma espécie de aniquilação da vontade, o que acaba por

⁶³ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 681.

provocar paradoxalmente as capacidades de resistência. E esta capacidade de resistir advém textualmente da falta de lamentação patética. Quando se chega à conclusão de que «dos vidros baços/nem mundo, nem céu!...nem sombras, nem passos!.../nem risos, nem choros!.../nem laços de paz!.../nem aços de guerra!.../Nem nada...», a impressão que fica não é de abandono letal mas de confluência de todas as ruínas. A partir daqui tudo é possível, porque nada é absolutamente importante.

O cenário da janela é utilizado também no texto “ Poema do Mar Morto” (p.13), mas com consequências mais significativas. No verso inicial - «Da janela olho o inverno» - é claro que o inverno, embora seja um referente denotativo, facilmente se transforma numa metáfora da imobilidade, contrária à vida. Assim, o mar morto do título do poema ou o mar coalhado do título do livro é o mar que não é navegável, um mar mortal. O inverno da imobilidade letal faz lembrar a inquietação de Filipe da Maia, o *involuntário* (RT), que tem de partir para não morrer. Uma das isotopias importantes deste texto é constituída por aquilo que podemos designar por nostalgia da *aurea mediocritas*, um motivo presente também na narrativa. Repare-se nos versos: «Sonho a simplicidade/de ser alegre e feliz», e sobretudo na afirmação quase horaciana e igualmente evangélica: «Assim, sofrendo tudo,/ter mais é sofrer mais/é quasi já possuir/e ficar na ansiedade/de só faltar o nada/que sempre há-de faltar». Este tópico harmoniza-se, curiosamente, com o desejo de paragem, que parece em outros contextos ser letal. Parar é morrer, mas só quando se viaja, porque nada de fundamental ainda se alcançou. O plano da realidade exige a viagem, mas no plano do sonho, em que entra a nostalgia da *aurea mediocritas*, a errância é desnecessária e mesmo negativa, como acontece, de resto, no tópico formulado por Horácio, pois a quietude da “mediania que é de ouro” aborrece as viagens, nomeadamente as viagens marítimas, que são um símbolo da inconstância da fortuna e dos perigos da ambição perturbadora: «Navegando na paz/de só estar onde estava.../esquecendo que vim,/não me sonhando ir.../-Eu que fico onde passo.../e estou onde não irei...». Mas este desejo de ancorar só tem sentido e viabilidade no domínio do sonho, porque a verdade do *eu* é afirmada na última estrofe, através da metáfora do navio preso. Esta última estrofe é importante ainda ao nível das correspondências internas ou da intertextualidade homo-autoral. De facto, a imagem dos braços pendentes - «pendem-me os braços, mastros» - logo seguida pela metáfora do barco preso, fazem lembrar o barco sem remos que surge no final do conto “Rio Turvo” (RT). Neste conto, o barco navega

levando Leonor, mas é como se de facto não navegasse, porque não pode ser comandado, no fundo tem a mesma dimensão de morte que o barco preso do poema.

Um outro elemento que estabelece ligações internas entre a poesia e a narrativa é uma certa visão da mulher e do amor. Por exemplo, no poema “Idílio” (p. 10), há a praça, a janela onde *Ela* mora, a recusa por parte dele, mesmo dita sem palavras, e a morte dela por defenestração. É de salientar a forma de nomeação da mulher através do pronome «Ela», porque, por um lado, esse processo vai ser fundamental em *O Barão* e, por outro lado, permite estabelecer alguns pontos de contacto com o universo amoroso de Caeiro. A este nível, é interessante a referência ao cansaço do enamorado, que vê o seu mundo reduzido ao banco em que se senta ao fundo da praça, do mesmo modo que Caeiro vê o seu mundo limitado ao pensamento obsessivo na amada, o que o impede de contemplar, sem perturbação, as coisas que antes lhe davam sentido à vida⁶⁴. De tal modo o cansaço se instala, que «É um adormecimento.../como as flores nas árvores/antes dos frutos.../Mas, tão lasso,/o corpo pede-me que isto passe...». A morte da amada contemplada é relevante pelo facto de ser um motivo recorrente, e por se aproximar tanto do tema de Ofélia como do de Julieta, configurando uma visão do amor essencialmente disfórica, pois são raros os amores felizes na obra de Branquinho.

No último poema do livro, “Metafísica” (p. 31), surge a afirmação do homem como ser entre o céu e a terra, mas sem contorções patéticas. Não há nem o espírito agónico de Régio nos seus conflitos com Deus, nem a reiterada ligação de Torga à terra, numa atitude de sacralização, de que o mito de Anteu é bem o símbolo. A metafísica deste poema é, no fundo, uma negação da metafísica, ou, pelo menos, um desinteresse declarado: «Se fui expulso ou fui salvo/ao ser atirado aos céus,/nada me interessa essa dúvida...». Ao poeta, «Pedra atirada aos céus/pelo barro da terra ao secar apertando», é agradável andar no ar até cair, para de novo recomeçar, «talvez doutra maneira», numa leve alteração - leve mas muito significativa - do mito de Sísifo. Há nesta poesia uma certa vitalidade, ora difusa ora explícita, cuja preponderância constitui uma das linhas de

⁶⁴ Recorde-se, por exemplo, o poema número quatro de “O Pastor Amoroso”: «O amor é uma companhia./Já não sei andar só pelos caminhos,/porque já não posso andar só./Um pensamento visível faz-me andar mais depressa/E ver menos, e ao mesmo tempo gostar de ir vendo tudo./Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo./E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar./Se não a vejo, imagino-a e sou forte como árvores altas./Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na ausência dela./Todo eu sou qualquer força que me abandona./Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio.» (Fernando Pessoa, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 106).

força da literatura de Branquinho e da sua visão do mundo: «Mesmo que Deus existisse/Eu nunca desanimava».

1. 5. *A vontade de contar na poesia de Branquinho*

Guilherme de Castilho, ao traçar o percurso literário de Branquinho da Fonseca, dá conta da natural vocação de contista do escritor, materializada não apenas nos textos narrativos mais curtos, mas igualmente, segundo o ensaísta, nos próprios textos líricos ínsitos em *Mar Coalhado*, através de «uma certa faceta narrativa» característica dos versos iniciais de alguns poemas:

«De resto, a poesia inserta em *Mar Coalhado* reflecte já, ela própria, uma certa faceta «narrativa». Atentemos no início de alguns dos seus poemas (...). O narrador e o poeta vão dentro em breve fundir-se num só - o contista.»⁶⁵

Na verdade, a faceta narrativa da poesia de Branquinho não é exclusiva de *Mar Coalhado*, mas “contamina” igualmente a primeira colectânea de versos, e, naturalmente, os poemas em prosa de António Madeira.

Em *Poemas*, há, por vezes, uma presentificação da noite e do vento, de forma tão impressiva que os elementos se transformam em personagens agindo num determinado espaço. Nos textos narrativos, a noite e o vento são, não raras vezes, forças actuates; ora, essa animização está já presente em certas passagens líricas, como, por exemplo, na estrofe inicial de “Canção da Candeia Acesa”, com indicações de tempo e espaço que permitem visualizar o crepúsculo:

Ainda havia luz no céu
quando se encostou à minha
porta a sombra da noitinha,

⁶⁵ Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 47.

e ali se adormeceu....(p. 37)

Ainda em *Poemas*, a animização do vento é paralela à da noite, como se pode ver numa estrofe de “Canção do Vento”, em que ao vento são atribuídas qualidades humanas, reforçadas pela comparação com «os garotos da rua»:

Se julgo ter-te nas mãos,
logo me sinto nas tuas...
Escarneces de quem passa
como os garotos das ruas. (p. 61)

E na estrofe final do poema, o vento é interpelado numa atitude que esboça a sua função de personagem numa relação de conflito, cuja configuração havia sido textualmente efectuada pelos deícticos “Eu” e “aqui”, denunciadores do espaço e das forças intervenientes:

No terreiro, às gargalhadas,
passas a noite a dançar...
Mas, olha, nunca te esqueças
que quem deve, há-de pagar. (p. 62)

Em *Mar Coalhado* encontra-se a mesma tendência para delinear espaços e personagens. No poema “Domingo”, a primeira parte é predominantemente descritiva, salientando-se a linguagem enxuta⁶⁶, propiciadora de uma visão quase fotográfica, característica de alguns contos de Branquinho. O espaço modorrento é apresentado através de versos curtos, nominais, sem movimento:

Rua tranquila...
Portas fechadas...
Sol nas vidraças....(p. 7)

⁶⁶ Sobre o significado de *enxuto*, veja-se o comentário de Fernanda Irene Fonseca ao *lirismo enxuto* de Vergílio Ferreira: «No conteúdo semântico de “*enxuto*” estão presentes, portanto, não só os dois estados opostos (“*molhado*” e “*seco*”) mas sobretudo o percurso dinâmico (neste caso o *esforço*) que leva de um ao outro.» (Fernanda Irene Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Almedina, 1992, p.127, n. 5).

Em seguida, são inscritas na modorra do espaço as figuras humanas que participam da sonolência dominical observada da janela: são «duas crianças/ sentadas no chão/ que brincam/ sem fazer nada...»; e um velho sentado num degrau sem porta, com um letreiro ao peito onde se lê: «Já vi. Hoje não vejo...». As crianças brincando na rua trazem à memória a abertura da novela *Mar Santo*, com as raparigas a jogar a péla na rua; e o velho cego como que antecipa a figura sombreada de Joaquim Fainó, personagem da mesma novela.

A atenção aos espaços exteriores é recorrente nos poemas de *Mar Coalhado*, nomeadamente a rua, a praça e o cais, lugares onde se desenrolam pequenas histórias de desencontros, como acontece, por exemplo, no poema “Idílio”, com a morte por defenestração de uma mulher sem nome - é apenas *Ela* - que simboliza a recusa do amor como adormecimento, numa antecipação de alguns contos. Igualmente anunciadora de motivos futuros é a atracção pelo espaço da taberna, entrevisto da rua através da porta desenhada na luz. A título de mero exemplo comprovador do interesse do escritor por tal espaço, confronte-se o início do poema “Incidências” com uma passagem do conto “Jack”, inserto em *Rio Turvo*. O poema, num ritmo de evocação de um momento da deambulação do sujeito, revela notações espaciais e enumera apontamentos do quotidiano que o aproximam do texto narrativo:

Era uma porta de luz
numa taberna de esquina,
um chão abaixo da rua
com mesas de lua branca,
de esperarem, feitas em gelo...
era uma voz de menina
de lá de dentro a cantar,
a fugir pró céu da rua... (p. 28)

No excerto do conto são igualmente associados os elementos presentes no texto lírico: a porta, a luz, a voz que de dentro da taberna foge para a rua:

«A porta da taberna andou de vaivém, atirada pela mola, e projectou no chão negro um rectângulo de luz branca que três vezes apareceu e desapareceu, enquanto entrava um homem baixo e gordo. O barulho das vozes lá de dentro rolou para fora como um mar ao longe.» (RT, p. 101)

O resto do poema representa a figura do indivíduo excluído do convívio humano grupal simbolizado pelo espaço da taberna, uma situação paralela à deambulação noturna de D. Ramon, a personagem do conto homónimo inserto em *Rio Turvo*. Escorraçado de todos os lugares onde tenta procurar um pouco de calor humano que mitigue a angústia que o sufoca, D. Ramon vai sendo consumido por todas as recusas, afastado de todos os encontros, como a figura do poema:

eram as horas vazias,
coalhadas, esmagadas
dos disformes monstruosos...
eram degraus que me esperavam
e fachadas que fechavam
todas as ruas por onde
os meus passos acusavam!... (p. 28)

A faceta narrativa da poesia de Branquinho manifesta-se nos poemas que se organizam a partir de notações espaciais com interferência de figuras que, não sendo propriamente personagens, antecipam algumas vezes certas personagens das narrativas, o mesmo acontecendo com as descrições do espaço. É, no entanto, nos poemas em prosa de António Madeira que a vontade de contar da poesia do autor melhor se revela.

Michel Sandras, reconhecendo a dificuldade de definir o poema em prosa, propõe uma aproximação que saliente a fluidez genológica, propiciadora de um encontro de diversas formas literárias:

«Plutôt qu'un genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de formes littéraires brèves appartenant à un espace de transition dans lequel se redéfinissent les rapports de la prose et du vers et se forgent d'autres conceptions du poème.»⁶⁷

⁶⁷ Michel Sandras, *Lire le Poème en Prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 19.

Os poemas em prosa de António Madeira apresentam formas variadas, ao nível óptico-grafemático, colocando o texto na vizinhança da narrativa e mesmo do drama⁶⁸; e ao nível semântico-pragmático, direccionando a intencionalidade textual no sentido do conto, do apontamento diarístico⁶⁹, ou da nota aforística⁷⁰. E porque Branquinho da Fonseca se considerava fundamentalmente um contista, assumem particular relevância os poemas em prosa que mais se aproximam do conto, se bem que também sejam importantes os poemas de tendência mais marcadamente reflexiva, pois as digressões filosofantes são recorrentes em alguns contos do autor, sendo assim possível estabelecer uma linha de continuidade entre os vários géneros que cultivou.

Na verdade, alguns poemas de António Madeira são pequenos contos muito concentrados, escritos num registo narrativo; constituindo uma espécie de sinopse de um texto mais desenvolvido, ou com possibilidades de desenvolvimento em extensão, ao nível do espaço, do tempo e das personagens. Veja-se, por exemplo, o poema “triunfo”:

O acrobata pairava sobre um silêncio de morte.
Ele suspenso por dois fios de seda vermelha e uma
vara de bambu; a multidão suspensa pelo prazer dolo-
roso de gozar o perigo que ele sofria.
De repente um grito! e o acrobata caindo...
Desceu num voo, tombou: e toda a gente se ergueu,
gritou, a-cla-môôdu!!
Agora, mesmo aqueles que só o tinham conde-
nado, todos sorriam de completa satisfação e diziam:
Que belo! Aqueles saltos no ar, aquelas idas e vindas
com os braços a voar!...
Mas isto era o que ele fazia todas as noites e que
raros apreciavam. Hoje, a mais, só tinha feito o cair,
trabalhar mal e cair.

⁶⁸ É o caso, por exemplo, do texto “Diálogo dos Mortos”, publicado na *Presença*, nº 24, Janeiro de 1930, p.12. “Diálogo dos Mortos” é um diálogo condensado, cuja temática o aproxima muito dos diálogos teatrais de Branquinho.

⁶⁹ Vd., por exemplo, os poemas “Titans” e “Desolação”, publicados na *Presença*, nº 18, Janeiro de 1929, p.7; e, sobretudo, o poema “Ontem”, cujas primeiras frases assumem um tom diarístico evidente: «Hoje só tenho tido contrariedades. Mas tenho encarado tudo com uma indiferença, uma frieza e um cinismo que me satisfazem (...)» (*Presença*, nº 24, Janeiro de 1930, p. 12).

⁷⁰ Pode servir como exemplo o poema “geografia”: «Quem sobe há-de descer e quem desce há-de subir./ Não se sobe eternamente, nem se desce eternamente/ - porque o mundo é redondo» (*Presença*, nº 13, Junho de 1928, p. 6).

Quando a multidão serenou e de novo olhou a
pista, então viu: as pessoas que tinham acudido levando
nos braços o corpo quebrado e morto do acrobata que
tinha conseguido fazer compreender o seu valor.⁷¹

Em textos como este, há um núcleo narrativo seminal que condensa a intenção de contar uma história sem no entanto a desenvolver. A história é apenas delineada, conjugando elementos axiais (tempo, espaço, personagens) com um jogo de referências intertextuais, cuja descodificação cabe inteiramente ao leitor. A exiguidade e a concentração do texto não permitem um desenvolvimento explicativo, mas abrem portas à colaboração criativa do leitor como interveniente na construção dos sentidos. Segundo Irene Andres-Suárez, o leitor deve possuir «capacidad para suplir las indeterminaciones de la escritura, para recrear lo que sólo está sugerido, esbozado, delineado»⁷². Estas considerações da ensaísta referem-se ao leitor exigido pelo conto breve, ou na designação de Irving Howe, “short short story”⁷³. Mas as mesmas considerações podem ser aplicadas ao poema em prosa de tendência acentuadamente narrativa, que, apesar da determinação genológica conferida pelo autor, é, não raras vezes, mais prosa do que poema, isto é, convizinha mais com a narrativa do que com a lírica. Assim acontece com alguns poemas em prosa de António Madeira. Ainda segundo Irene Andres-Suárez, o conto breve «Posee la condensación poemática, lo que lo acerca al poema en prosa, pero a la vez su estructura es proteica; por su extensión se emparenta con antiguas formas literarias, como la fábula, la parábola e incluso el aforismo, el epigrama, la greguería, etc.»⁷⁴. O que distingue este tipo de conto do poema em prosa é, ainda segundo a mesma autora, a existência de um componente de ficção, ainda que seja mínimo. Ora, esse mínimo de ficção existe em vários poemas em prosa de António Madeira, facto que levou Ângela Varela Rodrigues a chamar-lhes “conto-poema”⁷⁵. A designação “conto-poema” pode ser substituída com vantagem pela designação “conto breve”, ou, mantendo a terminologia inglesa, “short short story”, porque, de facto, é disso que se trata. O conto breve é uma composição em

⁷¹ *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.

⁷² Irene Andres-Suárez, *La Novela y El Cuento Frente a Frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1995, p.160.

⁷³ Id., *ibid.*, p. 156, n. 238.

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 155.

⁷⁵ Ângela Varela Rodrigues, *O Poema em prosa na literatura portuguesa*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1974. *Apud* Júlio Branco, *op. cit.*, p. 119.

prosa, amiúde carregada de lirismo⁷⁶, e que, por via da sua extrema e tensa contenção, tende para a representação de situações simbólicas. A rigorosa economia de recursos expressivos confere ao texto capacidades de significação expansível, como se pode verificar através do célebre conto breve do escritor guatemalteco Augusto Monterroso, um conto que consta de uma única frase:

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.»⁷⁷

Os contos breves assinados por António Madeira não são tão exíguos como os de Augusto Monterroso, mas possuem uma semelhante possibilidade de expansão simbólica, bem representada no texto “pirataria”:

Antigamente embarquei para a Índia.

Mas quando a estrela não é boa já se não volta a
Lisboa nem se lá chega, também. Os marinheiros
revoltaram-se e abandonaram-me nesta ilha deserta
em que só há macacos e bananas.

Cego a olhar o mar, esperando que passe um navio
que me regresse à Pátria.⁷⁸

Neste texto, a tonalidade narrativa é coadjuvada e enriquecida pela frase sentenciosa «Mas quando a estrela não é boa já se não volta a Lisboa nem se lá chega, também», num processo de escrita típico da técnica do conto breve e que, ao mesmo tempo, antecipa um recurso utilizado por Branquinho em alguns dos seus contos: a inclusão de ditados populares no corpo da narrativa. A abertura intertextual do texto efectua-se a dois níveis: por um lado é convocada a literatura de aventuras marítimas (a

⁷⁶ Irene Andres-Suárez, *op. cit.*, p. 157: «No es posible definir inflexiblemente el micro-relato porque, por encima de todo, es una exploración innovadora. En cambio, podemos decir que se trata de una composición en prosa, a menudo gávida de lirismo...». Segundo Andres-Suárez, este novo subgénero narrativo tem origem no modernismo, pois «A nuestro modo de ver, este movimiento literario, sin pretenderlo quizás,

impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema.» (*Ibid.*, p. 156).

⁷⁷ Augusto Monterroso, *Obras Completas (y otros cuentos)*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1981, p.77. *Apud* Irene Andres-Suárez, *op. cit.*, p. 155. Um exemplo português, bem representativo deste tipo de narrativas, é fornecido por Mário de Carvalho: «Resta o mais pequeno conto do mundo: *Um cemitério a arder.*» (*Fabulário*, 2ªed., Lisboa, Caminho, 1998, p. 70).

⁷⁸ *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.

revolta dos marinheiros, o abandono numa ilha deserta) e a literatura portuguesa que aborda a temática das descobertas, simbolizada pelo topónimo “Índia”, que ecoa tanto a Índia heróica de Camões, como a Índia ressacada de Álvaro de Campos, expressamente convocada no texto “Pandeiretas”:

«Divago porque não sei para onde
vá...para onde vou há muito...
Apesar de que não quero ser
“daqueles portugueses que depois
da descoberta da Índia ficaram sem
trabalho...” Tenho o trabalho de
esquecê-la, e às Áfricas e às Américas e a
todo o mundo que meus avós descobriram...»⁷⁹

Por outro lado, o texto permite estabelecer ligações evidentes com a obra do autor, através do tema da viagem: a viagem do homem português pelo mundo, e a viagem do sujeito por dentro de si, em busca dos elementos que estruturam a sua identidade. Este tipo de abertura contextual é recorrente nos poemas em prosa de António Madeira, bem como nos poemas assinados por Branquinho da Fonseca. Mas o que convém salientar é a vontade de contar dos poemas, a dinâmica narrativa que prefigura o género literário mais consubstancial ao escritor: o conto. As linhas contísticas da poesia mais narrativa de Branquinho são vozes à procura de uma forma definitiva, por isso encaixam bem na plasticidade formal do conto breve, um subgénero que ocupa com frequência «esa tierra de nadie que está entre la prosa y la poesía, la narrativa y la lírica, la historia y la fábula, la broma y la meditación, el fragmento y la totalidad», nas palavras sintetizadoras de Irene Andres-Suárez⁸⁰.

⁷⁹ *Presença*, nº 23, 1929, p. 7.

⁸⁰ Irene Andres-Suárez, *op. cit.*, p. 165.

2. O teatro

Depois da lírica, Branquinho da Fonseca tentou seguir os caminhos do drama, publicando em 1928, na *Presença*, o «drama em um acto» “A Posição de Guerra”⁸¹. Ainda na mesma revista surge, em 1929, o diálogo “Os Dois”⁸²; e em 1930 é publicado no número único da revista *Sinal* o «poema em um acto» “Curva do Céu”⁸³. Em 1938 vem a público, na *Revista de Portugal*, o «Episódio de Circo em um Acto» “Rãs”⁸⁴, datado de 1931; e em 1939, surge, ainda na *Revista de Portugal*, o «Apontamento para uma Peça» “Quatro Vidas”⁸⁵, datado de Março de 1935. Os dois textos são assinados por António Madeira. Em 1928, “A Posição de Guerra” é publicado em separata pelas Edições Presença, com um desenho de José Régio. Em 1939, surge o volume *Teatro*, sob a autoria de António Madeira, e que é constituído pelos textos “Curva do Céu” e “Quatro Vidas”; pela «Parábola em nove episódios» “A Grande Estrela” e pelo «Apólogo em um acto» “Rãs”. Estes seis textos, que perfazem a obra dramática de Branquinho, foram reunidos num único volume com o título *Teatro*, em 1974.

À semelhança do que acontece com a poesia de Branquinho, também no que diz respeito ao teatro, existe um défice entre os livros escritos e os livros projectados. Efectivamente, na edição de 1932 de *Mar Coalhado*, entre os livros «a publicar» surgem, além dos volumes de versos que nunca foram editados, dois títulos de teatro que também não viram a luz da publicação: o «melodrama em 3 actos» “O Passo” e o «drama em I acto e um intervalo» “Paralelas”. Além disso, há no espólio do escritor apontamentos para o que parece ser uma peça de teatro sobre as «condenações ordenadas por S. Majestade». Constan destes apontamentos algumas citações retiradas do livro de Mendes dos Remédios, *Os Judeus em Portugal*, e é destacada a seguinte frase: «É grande a lista das Mulheres que tiveram de abjurar de leve por “culpas de profano amor”». Algumas

⁸¹ *Presença*, nº 16, Novembro de 1928, p. 9-11.

⁸² *Presença*, nº 23, Dezembro de 1929, p. 4-6.

⁸³ *Sinal*, nº 1, Julho de 1930, p. 11-18.

⁸⁴ *Revista de Portugal*, nº 3, Coimbra, Abril de 1938, p. 378-384.

⁸⁵ *Revista de Portugal*, nº 7, Coimbra, Abril de 1939, p. 340-345.

personagens aparecem sumariamente caracterizadas, como, por exemplo «D. Maria Perpetua: relapsa, pertinaz, impenitente, scismatica nos embelecões de Cupido» e «D. Maurícia de Pinna Robalo Freire, aliás “a Marcia” lenocinante, impia, relapsa, enredadora, altiva, perfumada, fingida, diminuta e aventureira». Por estas pistas, depreende-se que Branquinho pretendia escrever um peça de tema histórico, provavelmente sobre o século XVIII português, abordando as questões da Inquisição, pois apostado à nota «condenações ordenadas por S. Majestade» aparece o nome D. José. De qualquer modo, o apontamento é apenas relevante por mostrar que o teatro sempre tentou o escritor. Além disso, os temas históricos também não lhe eram totalmente estranhos, pois no conto “Maria Francesa” do livro *Bandeira Preta*, constrói uma história relacionada com as invasões napoleónicas.

O teatro de Branquinho é um pouco desconcertante, desde logo pelo facto de não ter sido ainda representado. Efectivamente, dos seis textos dramáticos, apenas um, “Curva do Céu”, passou pela prova do palco, tendo sido levado à cena no Teatro-Estúdio do Salitre, no dia 17 de Julho de 1947, num espectáculo de que fizeram ainda parte, entre outras, as peças *O homem da flor na boca*, de Pirandello, e *Os malefícios do tabaco*, de Tchekhov⁸⁶. Numa crítica ao espectáculo, publicada na *Seara Nova*, Jorge de Sena salienta as qualidades de contista de Branquinho e põe em relevo uma característica do seu teatro que o aproxima ao mesmo tempo da poesia e da narrativa, pois tem a originalidade de ser «um misto de poesia e de acção muda»:

«Quanto à realização, não possui o teatro de Branquinho da Fonseca uma categoria equivalente à de alguns dos seus contos e novelas; mas, no panorama geral do nosso teatro moderno, tão pobre e, às vezes, mesmo tão pouco moderno, as características do teatro do autor de *O Barão* definem uma curiosa originalidade, misto de poesia e de acção muda.»⁸⁷

Na verdade, também no teatro Branquinho revela a sua incoercível vocação de contista, a par de uma visão lírica que se estende aos contos, à novela e mesmo ao romance. A dimensão narrativa dos textos dramáticos é bem evidenciada por Osório Mateus, que chega mesmo a prever uma arrumação dos textos de acordo com outras coordenadas modais que não as do drama:

⁸⁶ Jorge de Sena, «Teatro», *Seara Nova*, nº 1046, 16 de Agosto de 1947, p. 251.

⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 251.

«Experiências, assim, não exactamente de textos-para-teatro, mas pura e simplesmente de *textos*, cuja possível arrumação posterior noutras formas de páginas se torna previsível: a *short story* (*A Posição de Guerra*), o poema ou o manifesto filosofante de ambições cósmicas (*Os Dois, Rãs, Quatro Vidas*), a novela (*A Grande Estrela*); e talvez mesmo o texto “poético-dramático”: *Curva do Céu*.»⁸⁸

Da proposta de arrumação entrevista por Osório Mateus merece especial atenção a referência ao conto e à novela. De facto, tanto o drama em um acto “A Posição de Guerra”, como a parábola em nove episódios “A Grande Estrela” são textos marcados por um acentuado fôlego narrativo, veiculado na parábola pela extensão e pelo conteúdo informativo das didascálias, bem como pela inserção no texto de segmentos dialogados sem indicação do locutor, uma técnica que é repetida em “Rãs”. Reflectindo sobre estas características do teatro fonsequiano, Guilherme de Castilho chega mesmo a afirmar que a forma dramática destes textos é apenas resultado da vontade do autor:

«O teatro de Branquinho da Fonseca, segundo julgo, versa uma série de temas que poderiam ter sido *postos* em contos e que apenas um acto voluntário do seu autor quis que se concretizassem em peças formalmente teatrais.»⁸⁹

O carácter «formalmente teatral» dos textos dramáticos de Branquinho da Fonseca é de algum modo reconhecido pelo próprio autor através das designações de teor paratextual que acompanham grande parte dos textos. Assim, os textos são paratextualmente considerados «parábola», «Apontamento», «Poema»; e uma mesma peça - “Rãs” - é acompanhada de três designações de carácter genológico, em três diferentes publicações: na edição de 1938, trata-se de «Episódio de Circo em Um Acto», na edição de 1939, o texto já aparece designado por «Apólogo em Um Acto», e na edição definitiva de 1974, é retomada com uma leve alteração a primeira designação: «episódio de circo». Ainda segundo Guilherme de Castilho, estas caracterizações adicionais que o autor apôs às suas peças funcionam como um meio de lhes tirar «a especificidade teatral»⁹⁰. O teatro de Branquinho não passaria assim, segundo o seu próprio testemunho,

⁸⁸ J. A. Osório Mateus, *Escrita de Teatro*, Amadora, Bertrand, 1977, p. 207.

⁸⁹ Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁰ Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 47.

de «apontamentos à margem dum teatro a fazer»⁹¹. E, em concordância com o autor, Óscar Lopes, partindo da designação «apontamento para uma peça» aposta a “Quatro Vidas”, generaliza a designação a toda a dramaturgia de Branquinho:

«...o seu teatro tem todo o ar de “apontamentos”, ou, o que tanto faz, de esmeradas mas pequenas realizações, de algo de importante que parecia próximo mas ainda não surgiu. Régio é que viria a ser o dramaturgo da *Presença*.»⁹²

Os «apontamentos dramáticos» de Branquinho não são um exercício literário inócuo. Para além da sua validade específica enquanto textos dramáticos contemporâneos, que, no dizer de David Mourão-Ferreira, constituem, com a poesia, «algumas das mais positivas realizações do nosso vanguardismo pós-modernista»⁹³, são, a outro nível, uma diferente formulação de alguns temas já abordados na lírica e desenvolvidos na narrativa. Ainda segundo David Mourão-Ferreira, é nos textos dramáticos de Branquinho que «deveremos procurar o protótipo de algumas das suas obras-primas nos domínios da ficção»⁹⁴. E, na verdade, as peças aproximam-se dos contos não só através do andamento narrativo, mas também ao nível dos temas, das personagens e mesmo dos espaços.

A reflexão sobre o *caminho* e o *momento* constitui um dos tópicos que estruturam a coerência temática das peças e as aproximam da restante produção do autor. Temas importantes são ainda a procura da identidade através da divisão do sujeito em busca de uma síntese e o apelo da viagem de salvação.

O tema do caminho é por vezes associado à procura da identidade, como acontece na peça “Os Dois”, um diálogo entre “Ele” e “O Outro” que também é ele, pois as duas vozes textuais são apenas uma forma de tornar visível a luta que se trava na consciência da única personagem da peça - “O Poeta” - tratando-se, portanto, de um monólogo. Na imagem final, a fusão dos dois é bem o sinal de que se trata, de facto, de uma conversa interior, exteriormente projectada através da técnica do diálogo; a única figura é “Ele”:

⁹¹ Id., *ibid.*, p. 47: «Se me é lícito o recurso a uma circunstância de carácter pessoal, permito-me recorrer às palavras do próprio autor, escritas no exemplar que me ofereceu do seu *Teatro*, onde expressamente considera as peças nele incluídas “apontamentos à margem dum teatro a fazer”».

⁹² Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 682.

⁹³ David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 118.

⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 119.

«Abraçam-se, fundem-se os dois corpos. À janela fica só um vulto, a olhar para a rua. Já de lá não vem barulho...Um grande silêncio invade o quarto...O candeeiro de petróleo fumeja e começa a apagar-se...ELE fecha a janela devagar, atravessa o quarto e atira-se para cima da cama...» (p.89)⁹⁵

Nesta peça, a luta entre “Ele” e “O Outro” é, no fundo, a dramatização de um *momento* em que a personagem se encontra com a sua consciência, essa parte de sombra e peso do passado, que se impõe como uma entidade que observa e condiciona os comportamentos:

«Eu sou a sombra. Tu és luz e corpo...Eu sou a vossa continuação: sou a sombra. Não querias ter sombra?...Então caminha para o sol com os olhos abertos...até cegares...» (p. 78).

O protagonista vê-se confrontado com um deuteragonista fictício que pretende impedi-lo de sair do *caminho* que é o seu. No núcleo de trama residual que subjaz ao texto, existe uma mulher sem nome, apenas designada pelo pronome “Ela” - uma técnica que já aparecia na poesia e que também vai ser usada na narrativa, bastando lembrar, como exemplo, a figura feminina ausente que domina a imaginação de *O Barão* - e é essa mulher anónima que surge como factor de perturbação, como *desencaminhadora*. Diz “O Outro”:

«...Assim é que não pode ser. Tu andas por todos os caminhos...Nunca chegarás...Foi por isso que vim...para que pudesses continuar num mesmo caminho...Se essa mulher te aparecer agora diante: mudarás de caminho. É necessário que ela não te encontre aqui...» (p. 80)

Para que “Ele” possa prosseguir no seu próprio caminho, é preciso que “Ela” não interfira, é necessário que “Ela” não fique vogando no passado «como um barco inteiro em cima da água» (p. 81). É pois urgente afundar o barco. O naufrágio é representado no fim da peça pelo acidente de viação contemplado da janela:

⁹⁵ Branquinho da Fonseca, *Teatro*, Porto, Portugal, s.d. (1974).

«(...Ficam um instante imóveis diante um do outro, olhando-se esgazeados, à espera... Neste momento ouve-se um grito na rua. Atiram-se à janela como setas. Abrem-na e ficam estendidos a olhar para baixo. Ouve-se um motor de automóvel. Burburinho. Subitamente erguem-se e voltam-se um para o outro.)

O OUTRO

Ela!!...

ELE

Morreu?!...» (p. 85-86)

Eliminado o obstáculo, o abraço final que permite a fusão dos dois corpos é a representação da obediência aos trilhos do caminho pessoal. A morte que encerra o texto está já de certo modo anunciada na abertura. A primeira fala do protagonista consiste na leitura do excerto de um artigo sobre aviação que ele estava escrevendo. Nesse artigo, o tema do voo é discretamente ensombrado pela insinuação da morte, através da alusão à queda de Ícaro, uma queda irrepetível, porque as asas já não são de cera. Mas o que mais importa é a mensagem de moderação e recusa do excesso *desencaminhador* associado ao mito:

«O futuro está nos ares. Temos asas. Atravessamos céus e poisamos na terra como se não fôssemos deste mundo.

Já não são asas de cera que o sol queima. A primeira queda foi o primeiro voo. Tudo acontece como será necessário para que o futuro exista sem falta duma areia nos alicerces...» (p. 72)

A luta dual, entre protagonista e deuteragonista, culminada por uma morte, é o esquema dramático que estrutura também a peça “A Posição de Guerra”. Nesta peça há três figurantes: “O Dono da Casa”, “O Seu Melhor Amigo” e “Um Anjo”. No entanto, as três personagens reduzem-se a duas, porque “O Anjo” é a materialização da consciência de “O Amigo”, como informa explicitamente a didascália: «A fisionomia do anjo é a da cara do Amigo» (p. 52). Além disso, “O Dono da Casa” pode funcionar como uma projecção da personagem protagonista, pois, como diz Luiz Francisco Rebello, «o deuteragonista» é, neste tipo de teatro, «sempre um “alter ego”»⁹⁶.

⁹⁶ Luiz Francisco Rebello, «Prefácio», in Branquinho da Fonseca, *Teatro*, p. 28.

A questão do caminho pessoal elaborada em “Os Dois” é, em “A Posição de Guerra”, perspectivada através de uma bem encadeada discussão sobre a verdade e a mentira, ou a verdade e a aparência, um dos temas maiores da narrativa de Branquinho.

O acto único da peça começa de chofre, sendo o leitor informado pela primeira didascália de que os dois amigos estão a conversar há muito tempo. O leitor/espectador entra abruptamente em contacto com a primeira fala de “O Amigo”, tendo desde logo uma explicação para o título da peça: a posição de guerra é o tempo da espera, resultante do facto de um amigo ter descoberto que o outro é um «miserável vulgar» (p. 43). Há nesta primeira fala uma espécie de *mise en abyme* incipiente, que recobre as funções de profecia e auto-contemplação⁹⁷, pois a situação imaginada como tema de conversa é um ensaio demasiado próximo da situação real representada na peça:

«...Supõe: dois íntimos amigos. E certo dia um descobre que o outro é um miserável vulgar. (*seguir-o com os olhos. Pequena pausa.*) Mas apesar de tudo continua a tratá-lo como até aí: a aparentar-lhe uma enorme amizade, uma confiança sem limites, enfim, uma harmonia...verdadeiramente...admirável. Eis a posição de guerra. Está à espera.» (p. 43-44)

A ideia de representação de uma situação real é entendida pelo “Dono da Casa”, quando diz «Mas continuando... Estavas na posição de guerra...» (p. 46), sendo imediatamente corrigido pelo amigo: «Falava da posição de guerra» (p. 46). O desenvolvimento do diálogo prova que se trata de facto da encenação preventiva de uma relação real, os dois amigos da ficção são as duas personagens da peça, é entre eles que existe a posição de guerra.

O terceiro figurante da peça - “O Anjo” - surge de uma forma inesperada: «Até que um Anjo poisa sobre o peitoral da janela, com as asas todas abertas para cima» (p.52). O diálogo entre “O Anjo” e “O Amigo” parece querer mostrar que o anjo é apenas a consciência, que o pretende proteger, pois apresenta-se como anjo da guarda. O seu inusitado aparecimento, de uma forma inverosímil, é um dos elementos construtores do ambiente de estranheza, comum a grande parte da obra de Branquinho. E como acontece normalmente, há sempre uma explicação racional para os acontecimentos aparentemente

⁹⁷ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 4ª ed., Coimbra, Almedina, 1994, p.234: «Profecia, auto-contemplação, completamento da acção, são algumas das funções que podem ser atribuídas à *mise en abyme*».

mais estranhos, impedindo, deste modo, a imersão no domínio do fantástico. Nesta peça, “O Dono da Casa” desfaz a “fantasia” dizendo que a janela se abriu por causa do vento. No conto “O Anjo”, inserto no livro *Caminhos Magnéticos*, há igualmente a preocupação de explicar de forma racional a aparição de um anjo, que só existe na fantasia alucinada da personagem principal, Amorim, mas que não faz parte da visão das restantes personagens.

As explicações objectivas, os motivos reais da posição de guerra são bem comuns: amores ilícitos. A posição de guerra parece não se sustentar, porque “O Amigo” asfixia “O Dono da Casa”, que fica imóvel no chão. Da posição de guerra, que é preventiva, passou-se à guerra. A violência é uma manifestação da recusa da vida falsificada que “O Dono da Casa” representa, e que “O Amigo” não quer aceitar, rejeitando-a em nome da verdadeira vida. É, no fundo, mais uma maneira de Branquinho explorar um dos temas da sua ficção: as aparências e a verdade; a certeza de que a vida não pode ser uma representação constante, substituindo o rosto pela máscara, num jogo infundável de hipocrisia; a certeza ainda de que cada um tem o seu caminho e que não pode nem deve desviar-se do seu rumo, porque cada desvio é uma falsificação. A violência final é a recusa desse desvio do caminho pessoal; é uma forma *activa* de num *momento* afirmar uma posição ética, denegando as *mentiras vitais*, como lembra Óscar Lopes, evocando *O Pato Bravo*, de Ibsen⁹⁸.

A mesma preocupação com o caminho e o momento surge em “A Grande Estrela”, um texto intrinsecamente narrativo, disperso por nove episódios e povoado de muitos figurantes⁹⁹. A dispersão textual e a abundância de figurantes não enfraquece contudo o nódulo temático central da peça, resumido numa das falas da «personagem principal desta história»:

«...Mas olha que *tudo*, - é sempre de mais...O melhor talvez seja este caminhezito só nosso, que andamos todos os dias e que falta sempre andar no dia seguinte.» (p. 97)

E no «caminhezito só nosso», o único válido, há sempre um momento irrepetível e decisivo que é preciso saber aproveitar: «Claro que esse momento não se procura, cai-

⁹⁸ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 681.

⁹⁹ Como diz Luiz Francisco Rebello, « (...) apesar da multiplicidade de personagens de “A Grande Estrela”, mesmo quando o protagonista com elas parece que dialoga, é a sua própria identidade que procura surpreender até encontrar aquele caminhezito só nosso que andamos todos os dias e que falta sempre andar

nos sobre a vida de repente» (p. 114). Como o Amorim do conto o “Anjo” (*CM*), também a personagem desta peça tem a noção exacta de que a aparição do momento põe em causa a vida inteira; é preciso jogar tudo, para tudo perder ou tudo ganhar. Uma vez contemplada a «Sarça Ardente» (p. 114) não há mais veredas de fuga. «O difícil é estar à espera, é escolher» (p. 114), como também sabe Amorim, de forma inquieta e angustiada, e como igualmente sabe Filipe da Maia, a personagem deprimida e falsamente abúlica do conto “O Involuntário” (*RT*), e como sabem, de múltiplas formas, todas as personagens hesitantes e expectantes de Branquinho.

O ambiente de conspiração da peça aproxima o texto do conto “O Conspirador” (*CM*). As duas personagens principais, o conspirador anónimo da peça e o conspirador Paulo do conto, travam a mesma luta, na busca do caminho a seguir, e ambos utilizam a linguagem bíblica como meio de exprimir a importância fulcral do momento de revelação. À imagem da «Sarça Ardente», evocada pelo conspirador, corresponde, no caso de Paulo, o episódio de iluminação salvífica protagonizado por S. Paulo:

«Não era S. Paulo na estrada de Damasco, mas o fenómeno parecia-se, guardando a devida proporção. De repente viu. E, depois de ver, compreendeu. Tinha chegado ao ponto em que se vão tomar decisões que pesam para toda a vida. Era a conversão a outra mística.» (*CM*, p. 193)

O que Paulo percebe é que é preciso mexer na vida, participar nas lutas da comunidade, sentir a dureza da realidade. Mas esse tirocínio de realidade não é um fim, mas um meio de encontrar o momento de iluminação: «Para compreender e encontrar o caminho exacto e o verdadeiro norte, não bastam a inteligência e a cultura, é preciso um certo embaciar dos olhos sonhadores e uma dura experiência» (p. 214). O conspirador de “A Grande Estrela” pensa segundo uma perspectiva muito semelhante:

« - Um dia gostarás desta aventura...É bom, alguma vez, pôr o pé em terra. (...). Dá-nos uma certa força e segurança para os passos seguintes. E dá nitidez a outras paisagens...Por vezes é preciso *pegar* nas coisas...» (p. 118)

no dia seguinte (...)» (*O Teatro Simbolista e Modernista*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979, p. 63).

Os dois conspiradores têm a consciência política da necessidade de intervir socialmente, mas ambos sabem que ninguém pode sair do seu caminho, sob pena de viver uma vida artificial, uma vida imposta, dominada pela alienação. Por isso, o conspirador da peça é capaz de afirmar: «E o jogo secreto está em ajudar a dar aos outros o triunfo que os afaste de nós», completando logo em seguida o pensamento: «E aí daquele que se perde de vista a si próprio» (p. 120). Óscar Lopes, ao comentar estas passagens, diz que “A Grande Estrela” «tem como fundo um complexo de culpa muito sensível, quer em Branquinho, quer noutros presencistas: o do abstencionismo em matéria política»¹⁰⁰. Mas, na verdade, não se trata nem de complexo de culpa, nem de abstencionismo; não há nenhum pecado, nem nenhuma fuga. Os dois conspiradores são personagens perfeitamente enquadráveis na idiossincrasia dos heróis fonssequianos; são jovens à procura do caminho que justifica a vida. O confronto com a realidade social e política faz parte dessa procura, como várias vezes acontece no mundo ficcional do autor, de forma mais sintética e elíptica nos contos e textos dramáticos, e de forma mais alargada no romance *Porta de Minerva*.

A ideia do caminho vital aparece ainda nas peças “Rãs” e “Quatro Vidas”. Em “Rãs”, surgem dois homens, um novo e outro mais velho, e um coro de rãs. Os homens vão a subir uma escada que sai de um abismo entre duas montanhas. As rãs estão lá em baixo e representam os que estão no charco, os homens que não se atrevem a procurar o seu caminho, desafiando os poderes e as certezas instituídas pela tradição; simbolizam, no fundo, o «charco onde coaxa a humanidade vulgar»¹⁰¹, tentando impedir com o seu coro pantanoso que alguém mais arrojado se liberte da condição de escravo, como reconhece uma das personagens:

«Clamam todas as rãs do mundo. Ninguém se conforma com a superioridade dos outros. Nem as rãs. Elas, que estão no charco, pedem a deus que todos estejam no charco.» (p. 148)

A conversa entre as duas personagens vai sempre dar ao tema do caminho que cada homem tem a obrigação ética de procurar:

¹⁰⁰ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 682.

¹⁰¹ Id., *ibid.*, p. 682.

«(...) Digo-te mais uma vez: deves estar sempre em bicos de pés e com os músculos prontos para poderes saltar para qualquer lado, para poderes correr de repente todos os caminhos até onde seja necessário para que possas perceber qual é o...» (p. 147).

Por vezes, a conversa entre os dois homens assume um tom pedagógico, recorrente em alguma ficção presencista¹⁰², e bem patente também no diálogo travado entre o adolescente D. Pedro e o pai, no conto “Os Anjos”, de *Bandeira Preta*. E algumas passagens aproximam o texto de certos contos, nomeadamente daqueles em que é mais visível a linguagem e a deambulação vital nietzschianas, como, por exemplo, “O conspirador”, cujas palavras finais, rematadas pelo incentivo «Caminhar sempre», se aparentam ao conselho de uma das personagens de “Rãs”: «Não percas tempo parado! Anda sempre. Nunca olhes para trás...» (p.150). No entanto, uma das personagens cai, enquanto a outra, apesar de vacilar, consegue subir, e, à medida que ela se afasta, vai esmorecendo o coro das rãs, que recomeça, todavia, quando surgem outros dois homens exactamente iguais aos primeiros e que repetem o mesmo diálogo. Suplício de Sísifo o destino da humanidade assim representado, entre o apelo do céu e a tentação do charco.

Em “Quatro Vidas”, o tema do caminho é representado por três sombras, que no reino dos mortos conversam sobre os percursos que seguiram durante a vida e sobre as vantagens e desvantagens de cada um. Cada sombra corporiza uma diferente maneira de entender e de viver a vida: a terceira sombra representa o homem prático («Sei bem o que é a Vida! Quando a deixei tinha 60 anos - 60 anos de vida *vivida* dia a dia, minuto a minuto, instante a instante» p. 163); a primeira sombra representa o homem contemplativo («Comigo foi assim. Estive anos e anos a preparar-me, a ver a Vida de *fora*, a estudá-la, a conhecê-la bem, a pôr para um lado o que devia ser, a pôr para outro lado o que não devia ser...» p. 165); e a segunda sombra representa o homem instintivo («Abandonava-me aos instintos, entregava-me a forças desconhecidas que me arrastavam, me elevavam e depois esmagavam...depois tornavam...» p. 166). As três experiências são incompletas, pois nenhuma consegue fazer corpo totalmente com a vida. O homem prático sentiu um dia, já demasiado tarde, que «faltava *alguma coisa*» (p. 164); o homem contemplativo, de tanto

¹⁰² Recorde-se, por exemplo, “a luta pedagógica” que se trava no romance *Amigos Sinceros*, de João Gaspar Simões, entre os drs. Óscar e Gabriel, tentando cada um conduzir para os seus caminhos o adolescente Manuel António.

observar, acabou por deixar fugir o *momento* decisivo: «Mas, então, de repente, vi que já era tarde, que já tinha passado o momento *único* que há para cada pessoa» (p. 165); e o homem instintivo, sem nunca ter procurado explicações, e recusando o saber em nome do viver, acaba por saber de facto que viver é «arder como lenha» (p. 166).

As três experiências relatadas são formas parcelares de viver, que só teriam unidade se se juntassem numa única pessoa. Como diz a terceira sombra: «Oiçam! Já compreendo. Éramos todos incompletos. Mas agora tenham a certeza: de nós três sairá o Homem Necessário» (p. 167). E surge, de facto, o Homem Necessário como resultado da fusão das três sombras. Mas, depois de um breve discurso sobre a vida como unidade, a personagem desaparece, transformando-se outra vez nas três sombras. O Homem Necessário não existe; é uma projecção de um super-homem ideal que conseguisse, ao mesmo tempo, fundir todos os caminhos, não escolhendo nenhum. Não é esse o destino do homem.

A única peça de Branquinho que subiu ao palco, “Curva do Céu”, foge um pouco aos esquemas reflexivos das restantes. Osório Mateus propõe a designação de texto «poético-dramático»¹⁰³ para esta peça, e a designação faz sentido, porque parte da catalogação escolhida pelo próprio autor: «Poema em um acto». A notação genológica é importante, e deverá, por princípio, informar a leitura do texto, através do horizonte de expectativas que cria desde o início. O texto aproxima-se do poema, desde logo pelo facto de ser uma reformulação muito livre do mito do rei dos Álamos, consubstanciado na balada *Der Erlkönig*, de Goethe, um poema que tem dado origem a muitas e variadas obras de arte, quer literárias, quer musicais¹⁰⁴. Do poema de Goethe, Branquinho recolhe sobretudo a situação do menino moribundo, a quem um parente (no caso de Goethe, o pai; no caso de Branquinho, a mãe) não consegue libertar das garras da morte, materializada na balada pelo terrífico *Erlkönig*, e na peça pelas não menos terríficas três Parcas. Comum aos dois textos é ainda a presença da viagem e das promessas de alegria e prazer, que, na peça, resultam apenas do sonho delirante do jovem moribundo.

“Curva do Céu” é um texto marcadamente fonsequiano, pela criação de uma atmosfera compósita em que se misturam o real quotidiano e o onírico, de uma forma

¹⁰³ Osório Mateus, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰⁴ Osório Mateus (*op. cit.*, p. 210) refere, como textos de tema aproximado, *Suave Milagre*, de Eça de Queirós; *Hanneles Himmelfahrt*, de Hauptmann; e *The Post Office*, de Rabindranath Tagore, «divulgado sobretudo através da versão francesa de André Gide e da posterior adaptação para ópera por Gian Carlo Menotti». O poema de Goethe foi ainda musicado por Schubert, e funciona como intertexto remoto do romance de Michel Tournier *Le Roi des Aulnes*.

sincrética, sem, no entanto, se perder a noção das duas realidades, num processo que tem continuidade em todos os géneros cultivados pelo escritor, numa tentativa de dar conta da totalidade do real humano, como salienta Luiz Francisco Rebello:

«Tal como os duplos, as personagens complementares, se destinam a evidenciar a unidade pluridimensional dos protagonistas do teatro de Branquinho, as cenas oníricas ou a súbita introdução de elementos insólitos em cenas realistas (...), processo aliás utilizado com êxito em muitos dos seus contos e novelas, constituem como que a pedra de toque da realidade que o autor se propõe exprimir.»¹⁰⁵

Nesta peça, o elemento onírico resulta sobretudo da transformação dos três Reis Magos nas três Parcas, as mensageiras da morte que aparecem em outros textos de Branquinho, com variações, e de forma menos explícita, mas carregada de significado indiciador da morte, como acontece, por exemplo, no início do conto “As Mãos Frias” (RT): «Ao entrar a porta da rua olhou para cima e viu que estavam três pessoas na escada, a conversar em voz baixa. Eram sombras: tinha começado a anoitecer».¹⁰⁶ Convém notar que na peça, o processo de metamorfose dos reis em três velhas, na verdade funciona ao contrário, na perspectiva do moribundo. Quem surge de facto, entende-se, são as três tias velhas que ele já conhecia, mas que o seu delírio transforma em três reis que lhe prometem a vida e a felicidade que ele deseja, mas já não tem.

A primeira imagem da peça é quase de *Pietà*. A mãe velando o filho moribundo adquire os contornos do sagrado, insinuado na cena dos reis magos, que numa atmosfera de sonho, vêm adorar o menino, que no entanto renega Deus, numa atitude de recusa que, com diferentes modulações e diferentes motivos, tem outros ecos na obra de Branquinho:

«Mãe...eu não acredito em Deus...Se acreditasse...(...)...se acreditasse num Deus assim, que não dá o melhor que pode, era pior. Não o amava. Tinha-lhe medo e ódio...» (p. 136-137)

Mas à imagem dos reis sobrepõe-se a do pai, morto, que, do lado de lá, vem guiar o filho a percorrer o caminho mais difícil: «Ah, pai!...Esperei tanto!...Já posso ir...vou

¹⁰⁵ Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁰⁶ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, 3ª ed., Porto, Portugal, 1969, p. 117.

contigo...Tu já sabes. E já conheces a gente de lá...Não te percas de mim, que eu não sei o caminho...» (p. 140). No diálogo entre Mãe e Filho, é particularmente dramática a referência à janela e sobretudo ao barco, o barco que o espera para as suas aventuras, mas que, atendendo às circunstâncias, será não o barco da aventura e da viagem de salvação, mas a barca de Caronte.

Um dos elementos mais impressionantes desta peça é o coro dos pescadores, que vai crescendo à medida que a luz da vida se vai apagando, até que «Ao abrirem a porta, entra e vai crescendo com força o coro religioso dos pescadores, com um clamor de dor e de revolta» (p. 141-142). E o vento, fraco, que apaga as velas e dá a ver a noite; noite aparente, porque na outra margem do rio o barco rumará às terras desconhecidas onde as raparigas «andam nos ribeiros, ou nos lagos a nadar como flores...» (p. 132).

Em suma, os textos dramáticos de Branquinho mantêm uma estreita relação com a restante obra do autor, tanto no plano dos processos estilísticos¹⁰⁷ como no domínio das grandes questões temáticas, porquanto, como conclui Sebastiana Fadda, «é o homem que está no centro do teatro de Branquinho da Fonseca, um homem fundamentalmente preocupado em descobrir a sua essência, as suas raízes, e para o qual o mundo na sua completude envolve aspectos do real e do imaginário que se intersectam continuamente, provocando o desdobramento da personalidade num processo de unificação»¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Cf. a seguinte observação de Luiz Francisco Rebello: «(...) Mencionem-se ainda, entre os processos estilísticos de Branquinho, a sobreposição dos planos do real e do imaginário, a súbita introdução de elementos insólitos em cenas realistas (a aparição do “Anjo” na *Posição de Guerra*, a transformação dos Reis Magos nas Parcas em *Curva do Céu*, o pesadelo com que se inicia *A Grande Estrela* e o episódio da prisão dos conspiradores na mesma peça), processos estes que o situam na linha do melhor teatro vanguardista dos anos 20.» (*op. cit.*, p. 64).

¹⁰⁸ Sebastiana Fadda, *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 227.

Capítulo 2

As Formas da Narrativa

1. Introdução

Os estudos dedicados à obra literária de Branquinho da Fonseca permitem concluir que o seu núcleo mais resistente e desafiante é constituído pelos textos narrativos, nomeadamente as narrativas curtas. Uma leitura menos atenta dos estudos críticos pode mesmo dar-nos a falsa impressão de que Branquinho é autor de um único livro digno de nota: *O Barão*. De facto, *O Barão* tem sido o seu texto mais editado, desde a primeira edição de 1942¹, ainda sob a autoria de António Madeira, até à mais recente, de 1998². Pelo meio, ficam algumas publicações em separado, como a de 1959, ilustrada por Júlio Pomar, e algumas edições em conjunto com outros contos, tanto nacionais como estrangeiras, dando *O Barão* título às colectâneas³. Na segunda edição, o texto é integrado em *Rio Turvo e Outros Contos* (1945), passando a figurar definitivamente sob a autoria de Branquinho da Fonseca. *O Barão* tem sido igualmente o texto de Branquinho mais traduzido e estudado, transformando-se numa espécie de epítome da narrativa do autor. Os estudos têm dado origem a várias teses interpretativas, que consubstanciam abordagens hermenêuticas divergentes, bem significativas do interesse que o texto tem suscitado.

A aparente simplicidade do tecido narrativo de *O Barão* provoca a desconfiança dos leitores; e é sob o signo da suspeita que as diferentes leituras têm sido elaboradas.

¹ António Madeira, *O Barão*, Lisboa, Editorial Inquérito, Novelas Inquérito, nº 46, 1942.

² Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Relógio D'Água, Clássicos Portugueses, 1998.

³ Veja-se, como exemplo, a tradução francesa de Arlette Lévy-Zlotowski, *Le Baron*, Paris, José Corti, Unesco, 1990, que inclui, além de “O Barão”, os textos “As Mãos Frias” e “O Involuntário”, todos designados por novelas; e a tradução norueguesa de Leif Sletsjoe, *Baronen og Andre Noveller*, Oslo, Solum Forlag, 1981, que contém os seguintes textos: “Bandeira Preta”, “Maria Francesa”, “O Barão”, “Os Olhos de Cada Um”, “O Lobo Branco”, “A Estátua”, “D. Vampiro”, “O Involuntário”.

Acreditando que a simplicidade de superfície esconde uma rede complexa de motivações, os críticos têm lido o texto, de formas aparentemente tão contrastivas como a leitura realista de Álvaro Pina⁴, a perspectiva fantástica de Ricardo Sternberg⁵, a perquirição de uma visão esperpéntica de Francisco Cota Fagundes⁶; não esquecendo a dimensão lírica defendida por Rosa Maria Goulart⁷, as leituras simbólicas de António Quadros⁸ e Nelly Novaes Coelho⁹, a abordagem sociológica de Alexandre Pinheiro Torres¹⁰; ou, ainda, a recontextualização histórica de Edward A. Riggio¹¹, a valorização dos motivos arquetípicos de Yvone David-Peyre¹², a intertextualidade mística proposta por Leland Guyer¹³, a leitura de Maria Aparecida Santilli¹⁴, baseada no motivo da dualidade, tão caro a alguma literatura presencista. As diferentes leituras de *O Barão* podem ser entendidas como visões parcelares de um texto intrinsecamente compósito; cada leitura realça um conjunto de elementos justificadores, mas não oblitera os restantes, pois a estranheza e a complexidade do texto resultam da confluência de várias características, como sugere José Régio¹⁵.

No domínio da crítica, *O Barão* ocupa, pois, um lugar central e irradiante no conjunto da narrativa de Branquinho; mas a pluralidade de leituras que tem motivado é extensível aos outros textos, anteriores e ulteriores. De facto, *O Barão* não representa um mundo totalmente inusitado no universo narrativo do autor. O carácter “exemplar” do

⁴ Álvaro Pina, «Dialéctica Narrativa da Novela *O Barão* de Branquinho da Fonseca», *Vértice*, vol. 38, nº415, Dezembro de 1978, p. 702-711.

⁵ Ricardo Sternberg, «Alterity in “O Barão”», *Luso-Brazilian Review*, vol. 34, nº 1, 1997, p. 95-104.

⁶ Francisco Cota Fagundes, «A “visión esperpéntica” na elaboração de *O Barão*», *Colóquio/Letras*, nº 68, Julho de 1982, p. 26-34. Cota Fagundes propõe outras pistas de leitura no seguinte artigo: «The Chivalric Tradition in Branquinho da Fonseca's *O Barão*», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 15, nº 2, 1981, p.199-210. Para uma visão sintética e global das várias teses interpretativas de *O Barão*, vide, do mesmo autor, «Introduction», in Branquinho da Fonseca, *The Baron*, Santa Barbara, University of California, Center for Portuguese Studies, 1996, p. 7-17.

⁷ Rosa Maria Goulart, «*O Barão*: Uma Narrativa Lírica», *Arquipélago*, nº 6, 1984, p. 247-259.

⁸ António Quadros, «As Matrizes Arcaicas da Psicologia Portuguesa na Obra Novelística de Branquinho da Fonseca», in *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio/Ensaio, 1992, p.145-153.

⁹ Nelly Novaes Coelho, «O Barão e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa», in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Clube Português do Livro e do Disco, 1974, p. 105-182.

¹⁰ Alexandre Pinheiro Torres, «Solidão Ontológica ou Sociológica?», in *Romance: o Mundo em Equação*, Lisboa, Portugalia, 1967, p. 144-153.

¹¹ Edward A. Riggio, «Notes on Branquinho da Fonseca's *O Barão*», *The Journal of the American Portuguese Society*, vol. IX, nº 2, 1975, p. 30-44.

¹² Yvone David-Peyre, «Structure et Mouvements dans *O Barão* de Branquinho da Fonseca», *Le Roman Portugais Contemporain*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, p. 153-173.

¹³ Leland Guyer, «*O Barão* and The Dark Night of the Soul», *Hispania*, vol. 71, nº 3, 1988, p. 536-542.

¹⁴ Maria Aparecida Santilli, «Branquinho da Fonseca: A Estética das Cesuras», in *Entrelinhas - Desvendando Textos Portugueses*, São Paulo, Ática, 1984, p. 40-43.

¹⁵ José Régio, «Posfácio de José Régio», in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Clube Português do Livro e do Disco, 1974, p. 55-66.

texto resulta fundamentalmente da acumulação de processos narrativos e de particularidades estilísticas do contista, que, de forma disseminada, se encontram também em outros contos.

A restante produção narrativa também tem merecido estudo e reflexão crítica, sobretudo as colectâneas de contos *Caminhos Magnéticos* (1938), *Rio Turvo* (1945) e *Bandeira Preta* (1956). Não sendo totalmente negligenciado, tem, no entanto, despertado menos interesse o primeiro volume de contos, *Zonas* (1931-32), um livro que, segundo Óscar Lopes, «não teve nem merece reedição». Óscar Lopes desvaloriza *Zonas*, dizendo que o seu tom experimental não traz nada de novo; o que Branquinho pretendeu fazer, foi feito de forma mais acabada e perfeita por Almada Negreiros:

«*Zonas* não teve nem merece reedição. O seu interesse é histórico-literário: mostra-nos que no ponto de partida da ficção em prosa de Branquinho está o *pathos* da pelintrice, miséria, funeral grotesco e *bas-fonds* criminal de Brandão, bem como o gosto das estranhezas de comportamento psíquico, tão vulgar na novelística dos anos 20 e 30.»¹⁶

A opinião peremptória de Óscar Lopes não é, porém, partilhada por todos os críticos. Manuel de Sousa Lobo, por exemplo, reconhecendo que *Zonas* talvez não represente um marco importante na carreira do autor, acentua, todavia, o que nessa primeira colectânea de contos existe de «prefiguração de certas situações e certas personagens», bem como alguns aspectos que, segundo o ensaísta, se irão repetir nas obras seguintes: «a consideração do Real como uma rede complexa de motivações, que, em muito, excede a imagem que, para ele, convencionámos», «a preocupação de uma análise rigorosa e crua, à margem dos esquemas morais aceites», e, finalmente, uma «análise objectiva que levará a uma certa forma de amoralismo»¹⁷. E, sancionando a opinião de Sousa Lobo, David Mourão-Ferreira reafirma a importância de *Zonas* como «“ponto de partida” na ficção novelística de Branquinho da Fonseca»¹⁸. Havendo em *Zonas* a delineação das marcas que hão-de orientar os percursos da narrativa de Branquinho, tanto ao nível temático como estilístico, estão neste primeiro livro, pelo

¹⁶ Óscar Lopes, «Branquinho da Fonseca», p. 684-685.

¹⁷ Manuel de Sousa Lobo, «“Zonas”, Ponto de Partida», *Diário Popular*, Suplemento “Quinta-feira à tarde”, 14 de Dezembro de 1967, p. 12-13. Este artigo está republicado in: Manuel Poppe, *Temas de Literatura Viva - 35 Escritores Contemporâneos*, Lisboa, IN-CM, 1982, p.135-138.

¹⁸ David Mourão-Ferreira, «Para uma Leitura de “O Barão”», p. 120.

menos de forma incoativa, os temas maiores do contista. *Zonas* é, pois, um livro de contos que adquire relevância pelo seu carácter fundador, mas que tem igualmente importância enquanto obra autónoma.

Branquinho é ainda autor de um romance normalmente desconsiderado, *Porta de Minerva* (1947), e de uma novela, *Mar Santo* (1952), cujos méritos e deméritos também têm dividido a crítica. Ambos os textos serão objecto de um comentário alargado, um pouco mais adiante.

2. Romance, novela, conto

No domínio da narrativa, romance, novela e conto constituem uma tríade inseparável, mas desequilibrada. Com efeito, o imperialismo do romance¹⁹ tem afectado as formas narrativas mais curtas: a novela e o conto tendem a ser considerados formas narrativas menores, e essa pretensa menoridade origina consequências negativas a vários níveis. Desde logo, é um facto visível o pouco interesse que teóricos e críticos manifestam pelo estudo da novela e do conto, sendo incomparavelmente maior a produção teórica dedicada ao romance²⁰. A desatenção dos críticos é paralela ao geral desinteresse dos editores, mais diligentes na publicação de romances do que na edição de colectâneas de novelas e contos. E, finalmente, leitores e escritores também costumam hierarquizar os três géneros narrativos, dando, normalmente, prioridade ao romance.

No século XIX, numa época de intensa proliferação de novelas e contos na imprensa²¹, mesmo contistas insuspeitos e de elevadíssimo mérito, como Maupassant, lançaram sobre as narrativas breves um olhar de descrédito, resultante da forte atracção

¹⁹ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 81: « (...) ce “genre impérialiste”, pour reprendre les qualificatifs employés par Marthe Robert dans *Origine du roman, roman des origines*».

²⁰ Santos Sanz Villanueva fala desta situação no panorama espanhol, em termos que podem aplicar-se a outros países, nomeadamente a Portugal: «(...) Otra perspectiva sustentadora de ese parecer negativo es la del estado de los análisis académicos en relación con el cuento. Mientras que la novela ha recibido una atención que roza la superabundancia fatigante, es clamorosa la desproporción con que el cuento ha sido tratado...» («El cuento de ayer a hoy», *Lucanor*, nº 6, 1991, p. 14). E, a propósito da novela, diz Michael Issacharoff: «On pourrait s'étonner que la nouvelle demeure en quelque sorte le parent pauvre des études littéraires à une époque où les controverses de la critique apparaissent particulièrement animées. La nouvelle a pourtant une généalogie fort ancienne, remontant aux racines mêmes de la littérature, et l'on découvre, parmi ses ancêtres, des parents célèbres: les fabliaux du moyen âge et le *Décameron* de Boccace. Elle fait noble figure dans les lettres modernes aussi, car on y voit les noms de Diderot, Voltaire, Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant... Et, à l'époque contemporaine, on trouve des nouvellistes au nombre des plus grands écrivains: un Kafka, un Joyce, un Camus, un Sartre». (*L'Espace et la Nouvelle*, Paris, José Corti, 1976, p.7).

²¹ Sobre o exemplo francês, vd. Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 58-59: «Le XIXe siècle est véritablement l'âge d'or du récit bref. (...) Dans les années trente, la prestigieuse *Revue de Paris* publie les nouvelles de Balzac (...) et Mérimée (...), tandis qu'Émile de Girardin accueille dans *La Mode* des chroniques, des articles et des feuilletons signés Dumas, George Sand ou Balzac. (...) Mais l'exemple le plus célèbre et l'un des plus prolifiques est bien sûr celui de Maupassant qui, dans la seule décennie des années 80, donne au *Figaro*, à *Gil Blas* et au *Gaulois* quelque trois cents récits».

Sobre a relação entre o conto e os jornais, vd. também as seguintes considerações de João Gaspar Simões: «De facto, a própria brevidade dos contos do nosso tempo é um reflexo das limitações impostas pelo género de periódicos onde geralmente se exige a inserção de pequenos trechos literários completos que no seu todo *contem* uma história ao leitor. Enquanto o romance cabe melhor no livro, o conto adapta-se melhor ao jornal, à revista ou ao magazine.» («Géneros Literários e Consumo Público», in *Novos Temas Velhos Temas*, Porto, Portugalíia Editora, 1967, p. 180).

exercida pelo romance, género considerado mais capaz de nobilitar o escritor e de lhe garantir a admiração da posteridade, como refere Jean-Pierre Aubrit:

«...et Maupassant lui-même pensait (bien à tort) gagner la consécration littéraire par ses romans, pour lesquels il délaissa progressivement le genre bref. Dans une de ses chroniques de 1891 il se déclare las du conte et résolu à ne plus “travailler qu’à [ses] romans”, à “ne pas distraire [son] cerveau par des historiettes de la seule besogne qui [le] passionne.»²²

A desconcertante afirmação de Maupassant não é caso único, nem deixou de ter continuidade. Jean-Pierre Aubrit cita ainda Sartre, como exemplo do desprezo do conto e da novela, por parte de escritores do século XX, orgulhosos da abundância (materializada em resmas de papel impresso) conseguida com os romances, quer sejam os ingentes *romans fleuves* à Roger Martin du Gard, ou as pesadas páginas existencialistas que têm em *Les Chemins de la Liberté*, do mesmo Sartre, um modelo paradigmático:

«Dans une lettre de mars 1940 à Simone de Beauvoir, celui-ci [Sartre] se réjouit des “six cents pages” que doit compter *L’Âge de Raison*: “je suis un peu fier de cette longueur parce que, jusqu’ici, je faisait plutôt des bluettes. J’ai toujours considéré l’abondance comme une vertu.»²³

O desamor dos escritores pelas narrativas que carecem da estranha “virtude da abundância” encontra, no outro pólo da comunicação literária, um desafecto similar, como explica Irene Andres-Suárez, ao falar do reduzido número de leitores entusiastas do conto, um género narrativo muito mais exigente do que o romance:

«En la actualidad el cuento necesita la contribución del lector reflexivo, de un lector dispuesto a re-crear una buena parte de ese orbe que sólo está sugerido, evocado, porque el cuento es una entrevisión, un mundo poblado de resonancias en el que el determinismo creador del artista queda reducido al

²² Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 82.

²³ *Ibid.*, p. 82.

André Breton é ainda mais explícito do que Sartre, na sua desconsideração pela novela: «...il ne me reste aucun loisir pour publier des “nouvelles”, même dans *L’Humanité*, n’ayant de temps ni à perdre ni à faire perdre. C’est selon moi un genre périmé, et l’on sait que j’en juge non selon la mode, mais d’après le sens de l’interrogation que je subis. Aujourd’hui, pour compter écrire ou désirer lire une “nouvelle”, il faut être un bien pauvre diable.» (*Apud* René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995, p. 95).

mínimo. El papel que le toca desempeñar al lector en el cuento es muy superior al que se le pide en la novela y bien podría ser éste uno de los factores que intervienen en el hecho de que haya pocos lectores aficionados a leer cuentos.»²⁴

Segundo Andres-Suárez, o conto moderno exige um leitor participante, com capacidade de intervir no texto de forma criativa, porque o conto, pelo facto de não conhecer a “virtude da abundância” valorizada por Sartre, sustenta-se da frugalidade elíptica que o caracteriza. E é precisamente a preponderância da elipse, mais funda no conto, menos acentuada na novela, um dos factores de dissuasão dos leitores habituados à generosidade informativa do romance. A frugalidade narrativa da novela e em especial a do conto inibe os leitores, mas também afasta os escritores, pois exige um trabalho de composição, que nem todos os romancistas admitem, mas que alguns reconhecem, como, por exemplo, William Faulkner. A propósito da dificuldade da escrita contística, Faulkner inverte mesmo o tradicional esquema hierárquico que coloca o conto sob o domínio do romance, quando confessa um pormenor curioso do seu percurso de escritor, num tom que pretende ser extensível à maior parte dos romancistas: tendo falhado na poesia, tentam o conto como texto de exigência semelhante à da poesia, e só depois surge o romance:

«I’m a failed poet. Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can’t, and then tries the short story, which is the most demanding form after poetry. And failing at that, only then does he take up novel writing.»²⁵

As considerações de Faulkner sobre as exigências da escrita e as de Andres-Suárez sobre os requisitos da leitura podem ser enquadradas numa tendência contemporânea que entende a novela e o conto como géneros literários independentes do romance, e com características intrínsecas que lhes permitem ocupar uma posição própria em todas as instâncias da literatura, sem recearem a sombra do romance, e, sobretudo, sem necessitarem da sua luz dubiamente legitimadora. Na verdade, não são hoje muito consideradas as opiniões daqueles escritores que concebem a novela e o conto como um mero tirocínio de romancista, e escrevem novelas e contos no intervalo descansativo de

²⁴ Irene Andres-Suárez, *Los Cuentos de Ignacio Aldecoa – Consideraciones Teóricas en torno al Cuento Literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 27, n. 9.

²⁵ *Apud* Thomas A. Gullason, «The Short Story: An Underrated Art», in Charles E. May, ed., *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976, p. 14.

um romance, ou, na mesma linha de desvalorização, entendem as narrativas curtas como projectos textuais que contêm em si, potencialmente, os ingredientes de um futuro romance: para conseguir o texto romanesco, bastaria desenvolver, em profundidade e extensão, os textos narrativos mais concentrados.

Esta concepção da novela e do conto como textos ancilares do romance não tem hoje grande aceitação nem entre os teóricos nem entre os escritores, embora, por vezes, se encontrem algumas considerações de romancistas, que, ao publicarem contos, parecem necessitar de se justificarem perante o público, pelo facto de terem cedido à tentação de um género narrativo menor. Ainda recentemente, o romancista e ensaísta David Lodge, ao publicar uma colectânea de contos intitulada *Histórias de Verão Contos de Inverno*, fez acompanhar o livro de uma esclarecedora introdução, na qual, estabelecendo algumas diferenças entre o conto e o romance, faz sua uma opinião de Kingsley Amis, que, não desvalorizando o conto como género instituído, coloca, porém, as suas próprias *stories* sob o labéu diminuidor «lascas do banco de trabalho de um romancista», dando, assim, foros de nobreza ao romance:

«Muitos romancistas começaram como autores de contos, por razões óbvias. Se um conto não resultar, não se desperdiçou demasiado tempo e energia com ele; se resultar, é mais fácil conseguir-se publicá-lo modestamente. (...) Kingsley Amis descreveu as suas *Collected Stories* como “lascas do banco de trabalho de um romancista” e eu aplicaria a mesma descrição às seis histórias aqui compiladas.»²⁶

Vergílio Ferreira constitui um caso um pouco semelhante ao de David Lodge, ao assumir a relativa lateralidade da sua produção contística, apesar de valorizar suficientemente os seus contos, ao ponto de os considerar parte integrante da sua obra de ficção. Em 1976, o romancista escreveu, na “Nota Introdutória” ao seu volume de contos, o seguinte comentário:

«Escrever contos foi-me sempre uma actividade marginal e eles relevam assim um pouco da desocupação e do ludismo.»²⁷

²⁶ David Lodge, *Histórias de Verão Contos de Inverno*, Porto, Edições Asa, 1998, p.7-8. A Introdução citada está datada de Junho de 1996.

²⁷ Vergílio Ferreira, «Nota Introdutória», in *Contos*, 7ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1998 (1976), p. 7.

Emancipados da sua desigual irmandade com o romance, a novela e o conto literário modernos, embora se esquivem a uma definição de contornos rigorosamente limitadores – pois, nomeadamente o conto, como diz Luis Beltrán Almería, é «um género proteico»²⁸ - adquiriram um estatuto de géneros literários autónomos. Uma novela não é um romance curto, do mesmo modo que um conto não é uma novela reduzida: são géneros diferenciados que se enquadram numa tipologia específica, configurada pela *intenção* do autor, pela *intenção* do texto, e, igualmente, pelo horizonte de expectativas do leitor, pois esse horizonte é também informado por noções de carácter genológico, quer sejam os conceitos sofisticados do crítico erudito, quer sejam as impressões elementares do leitor comum²⁹.

As delimitações de território entre romance, novela e conto não são, porém, sempre cristalinas, sobretudo no que respeita aos pares romance/novela e novela/conto, havendo múltiplos casos de hesitação terminológica.

Helena Malheiro, no seu estudo sobre *Os Amantes*, colectânea de novelas de David Mourão-Ferreira, tenta acompanhar «a marcha da novela contemporânea», partindo de uma característica que, segundo a ensaísta, a identifica: a «importância atribuída ao instante»³⁰. Ao procurar definir o *instante* como elemento estruturante da novela contemporânea, Helena Malheiro começa por lembrar Maupassant, pois o escritor francês «surge-nos como o primeiro pintor de instantes»³¹. As novelas de Maupassant criam um mundo ficcional baseado no quotidiano, «trazem consigo, como ele próprio diz “les choses les plus simples, les plus humbles, celles qui nous mordent le plus au coeur”»³². É com essas coisas simples e humildes - que sucedem todos os dias e que podem acontecer

²⁸ Luis Beltrán Almería, «El cuento como género literario», in Peter Fröhlicher et al. edd., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Peter Lang, 1995, p. 23.

Para Julio Peñate Rivero, o conto é «un sistema dinámico en proceso continuo de reformulación.» («El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», in Peter Fröhlicher, *op. cit.*, p. 54).

²⁹ Veja-se, a propósito, embora numa perspectiva um pouco diferente, a seguinte afirmação de David Mourão-Ferreira: «Faça-se a experiência com quem quer que seja: com a pessoa mais iletrada, a mais alheia a toda a problemática literária. Em face do seu comportamento, poderemos adivinhar, surpreender, o género literário (ou géneros literários) que empregaria, se por acaso – um acaso muito complexo – se tornasse um escritor...» («Para uma teoria dos géneros literários», in *Tópicos Recuperados – Sobre a Crítica e Outros Ensaios*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 18).

³⁰ Helena Malheiro, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Lisboa, IN-CM, 1984, p.21.

³¹ Id., *ibid.*, p. 21.

³² Id., *ibid.*, p. 21.

a qualquer pessoa³³ – que Maupassant constrói os seus microcosmos humanos, sem pretender criar um universo integral que dê conta da totalidade da vida de uma personagem, no seu transcurso diacrónico e nos caminhos matizados da sua evolução psicológica e do seu envolvimento social. O impacto narrativo das novelas de Maupassant resulta, assim, da focalização de instantes, de momentos nucleares e reverberatórios. No entanto, os «instantâneos narrativos» de Maupassant não constituem, por si só, a totalidade textual, pois, ainda segundo Helena Malheiro, «os “instantes” de Maupassant estão ainda bastante diluídos dentro das suas histórias», isto é: «nas suas narrações temos, assim, uma intriga, uma cronologia linear, uma duração que se impõe, com princípio, meio e fim»³⁴. Segundo a ensaísta, é com Tchekhov e Katherine Mansfield que a redução do «elemento anedótico» à sua expressão mais elementar, permite alcançar «a evocação pura e simples do instante»³⁵.

Os argumentos coligidos por Helena Malheiro, para abordar a novela contemporânea e para justificar a sua catalogação e interpretação das novelas de *Os Amantes*, como «novelas-átomos»³⁶, são inteiramente aplicáveis ao conto moderno. Curiosamente, os três casos de exemplaridade autoral convocados – Maupassant, Tchekhov e Mansfield – são referências reiteradas das teorias do conto. Esta coincidência de nomes não é inócua, é antes um sintoma visível de uma questão complexa, a saber: haverá diferenças essenciais entre conto e novela?

Perante esta questão, as respostas têm sido variadas, mas parece prevalecer a tendência para considerar conto e novela dois géneros tão próximos que se torna difícil averiguar com clareza os traços distintivos. Há mesmo quem pense tratar-se de uma

³³ Vd. A seguinte apreciação de Maria Alzira Seixo: «Maupassant é o grande compositor ancestral deste efeito simultâneo de banalidade e de inexplicabilidade, juntando a essa articulação uma agudeza psicológica que a economia narrativa mal deixa entrever, mas que alastra de modo sensível no efeito de leitura, assim dele fazendo intrinsecamente parte.» («Os Dedos Quentes de Julho – Leitura de um conto de David Mourão-Ferreira», *Colóquio/Letras*, nº 145/146, 1997, p. 291).

³⁴ Helena Malheiro, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 22.

³⁶ Id., *ibid.*, p. 28-29: «(...) a novela-átomo não será mais do que uma novela-instante atemporal. Situadas fora da duração e do espaço, estas novelas representam uma atmosfera “essencial” em camadas concêntricas (comparáveis aos círculos de electrões) que ao núcleo, instante atemporal, permitirão existir, que o atrairão e lhe darão vida. (...) A novela-átomo caracteriza-se enfim, tal como a novela-instante, por uma ressonância contínua do núcleo ou do instante intemporal. Como um eco, o fim da novela-átomo é *aberto* e projecta o texto no espaço, num duplo movimento de retrospecção e de projecção que ilumina o respectivo conteúdo (ou o respectivo anticonteúdo) numa dimensão metafísica, simbólica e atemporal. Todas as novelas de *Os Amantes* terminam por uma porta aberta sobre a noite da imaginação, todas serão a expressão criadora de um “amanhã recomeçamos”».

uexata quaestio, com o seu inerente toque de ociosidade³⁷. No grupo dos cépticos encontra-se Branquinho da Fonseca, pois, em 1968, ao ser interrogado sobre a questão, expandiu o seguinte comentário:

«Não vejo a diferença. A novela é um conto maior? Qual é a medida? Sei que há uns teóricos que querem ser subtis até nisso. Mas nem nisso...»³⁸

E em conversa com o escritor Marques Gastão, assume um tom menos displicente, tenta uma abordagem mais elaborada, mas acaba por chegar a uma conclusão similar:

«Romance e conto são fáceis de definir. Novela, ao que tenho por aí ouvido dizer aos apreciadores de definições, será qualquer coisa que está entre o romance e o conto, menos complexa do que o primeiro e mais longa do que o segundo. Parecem fronteiras vagas. É preferível arrumar a “coisa” para um lugar ou para outro.»³⁹

As dúvidas terminológicas de Branquinho não deverão ser entendidas como uma típica diatribe dos escritores que desconfiam das subtilezas conceptuais de críticos e teóricos, pois os próprios estudiosos do assunto se defrontam com as mesmas dúvidas, como confessa Ángeles Ezama Gil, ao dizer que «entre el cuento y la *nouvelle* resulta difícil establecer límites, siendo la confusión la nota más característica...»⁴⁰. E a confusão surge com o “nascimento” moderno dos dois géneros, isto é, na época em que conto e novela se tornam géneros literários autónomos, deixando de ser meros textos interpolados no espaço aglutinador das grandes narrativas⁴¹. Segundo Graham Good, é apenas na

³⁷ Num artigo sobre as novelas de António Gedeão, Jorge de Sena diz o seguinte: «longe de nós entrar na questão, até certo ponto de lana caprina, de saber-se aonde acaba um conto e uma novela começa, ou vice-versa.» («A Poltrona do Realismo», in *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.264).

³⁸ João Alves das Neves, «Em São Paulo com Branquinho da Fonseca», *O Comércio do Porto*, 10 de Setembro de 1968.

³⁹ Marques Gastão, «Branquinho da Fonseca», in *Diálogos com Escritores e Artistas Portugueses*, Lisboa, Edições B. S., 1984, p. 39-40.

⁴⁰ Ángeles Ezama Gil, «Datos para una Poética del Cuento literario en la España de la Restauración: los Prólogos de las Colecciones. Otros escritos», in Peter Fröhlicher, *op. cit.*, p. 277.

⁴¹ No que concerne ao conto, Luis Beltrán Almería, interpretando algumas informações de Luciano de Samósata, vê em Heródoto o primeiro escritor em cujas narrativas o conto interpolado ganha alguma autonomia: «Ciertamente, Luciano nos dice poco de las características materiales de los cuentos, aunque aquí también tenemos observaciones interesantes. No se debe pasar por alto que el primer cuentista que nombra es precisamente Heródoto, de quien W. Benjamin ha escrito que fue “el primer narrador de los

primeira parte do século XIX que a novela adquire um estatuto de género autónomo, independente do romance⁴²:

«Only in the first part of the nineteenth century, when the novel has fully “digested” novella material into a less episodic and heterogeneous textual fabric, does the novella emerge into a new phase of autonomy and distinction from the novel.»⁴³

No século XIX, processa-se a independência não só da novela, mas também do conto. Os dois géneros vão ganhando espaço nos domínios da criação, da publicação e da leitura, mas também se vão confundindo, nomeadamente no que respeita à criação e à publicação. Efectivamente, os escritores oitocentistas raramente faziam distinção entre conto e novela, e publicavam os textos em jornais e revistas, ou ainda em colectâneas a que sintomaticamente davam títulos que abarcavam os dois tipos de narrativa, ou apenas a designação de um ou outro, de forma arbitrária, como lembra J. Voisine:

«Nombreux sont les écrivains qui, tout au long du XIX^e siècle, et encore au XX^e, continueront à employer indifféremment “conte” et “nouvelle”, ou à adopter la solution de facilité du titre “Contes et nouvelles”.»⁴⁴

Como consequência imediata desta indiferença dos escritores pela especificidade de cada género, mormente no que concerne à importância semântica e pragmática do *nome*, os conceitos de conto e novela foram-se esbatendo de tal modo que, a partir de certa altura, se tornaram equivalentes, como diz Karl A. Blüher, a propósito da literatura francesa, referindo os casos exemplares de Nodier, Gautier e Maupassant⁴⁵.

griegos”, pues efectivamente sus obras recogen un gran número de cuentos. Junto a él sitúa a Ctesias de Cnido (...) a los poetas y al mismo Homero, esto es, encuentra entre los escritores que utilizan el cuento interpolado un mayor grado de autonomía de esos relatos en Heródoto.» («El cuento como género literario», in Peter Fröhlicher, *op. cit.*, p. 27-28).

⁴² Sobre o romance e a novela nos séculos XVIII e XIX, nomeadamente em Portugal, *vide*: Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 1^o vol., 2^a ed., Lisboa, IN-CM, 1982, p. 135-170.

⁴³ Graham Good, «Notes on the Novella», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p. 154.

⁴⁴ J. Voisine, «Le Récit court, des Lumières au Romantisme (1760-1820) - I. Du Conte a la Nouvelle», *Revue de Littérature Comparée*, Ano 66, n^o 1, 1992, p. 114.

⁴⁵ Karl Alfred Blüher, *Die französische Novelle*, Tübingen, Francke Verlag, 1984, p. 17: «Die für das 18. Jahrhundert charakteristische scharfe Trennung von *conte* und *nouvelle* wird im 19. Jahrhundert jedoch

A indiferenciação de conceitos por parte dos autores acaba também por atingir os críticos, que, por vezes, descrevem ambos os géneros de modo muito semelhante, e atribuem a um características que também definem o outro⁴⁶. Valerie Shaw, reafirmando a dificuldade em estabelecer fronteiras entre os dois géneros, duvida mesmo de alguns conceitos operatórios tidos como efectivos traços distintivos:

«Views differ too about the exact distinction between the short story and the novella, definitions here sometimes being interchangeable. When, for example, one theorist describes the “generically distinct” aesthetic effect produced by the novella as simultaneous “intensity and expansion”, many people will feel that they are actually being offered a classic definition of the short story’s aim.»⁴⁷

Por isso, alguns críticos, como, por exemplo, Baquero Goyanes, dizem que as diferenças que individualizam a novela situam-se nas esferas da intenção do autor e do argumento: «al non existir un canon delimitador de las justas proporciones del cuento, rebasadas las cuales se caiga ya en la novela corta, hay que aceptar que el que una narración sea una cosa u otra depende de la intención del autor y de las calidades del asunto elegido»⁴⁸.

A noção de “intensidade e expansão” (“intensity and expansion”), referida e refutada na citação de Valerie Shaw, é um dos conceitos utilizados por Judith Leibowitz na sua tentativa de destringer os três géneros narrativos que surgem associados mais frequentemente: o romance, a novela e o conto. Leibowitz considera que os três géneros

weitgehend wieder aufgehoben. Für die Novellenautoren dieser Zeit gilt allgemein, dass beide Begriffe einander angenähert und dadurch austauschbar werden».

⁴⁶ Vd., por exemplo, o seguinte comentário de Ana Teresa Diogo às teorias de Forestier aplicadas a Maupassant: «Se muitas das observações de L. Forestier são pertinentes e importantes para o estudo das características das “narrativas mais ou menos breves” de Maupassant, estão longe de serem estanques e caracterizarem apenas contos ou apenas novelas. Na verdade, e para citar apenas um exemplo, “Ce cochon de Morin” inclui-se quase totalmente na definição dada de novela. No entanto, o papel do narrador/personagem Labarbe é fundamental e não se confunde com o autor, como conviria à novela. Pelo contrário estão as características da enunciação que L. Forestier atribui ao conto. As relações autor/narrador, narratário/leitor são, de facto, essenciais para definir indistintamente o que sem verdadeiro rigor se pretende separar: contos e novelas». (*Contes de la bécasse: estratégias narrativas e ideológicas nas novelas de Guy de Maupassant*, Dissertação de Mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1994, p. 45).

⁴⁷ Valerie Shaw, *The Short Story – A Critical Introduction*, 7ª ed., London and New York, Longman, 1995, p. 20.

⁴⁸ Mariano Baquero Goyanes, *El Cuento Español en el Siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Revista de Filología Española – Anejo L, 1949, p. 109.

são, de facto, diferentes; e a novela não é um romance curto (“short novel”), nem é um conto longo (“long short story”), é um género autónomo⁴⁹. O esforço da ensaísta, no sentido de destringer os três géneros narrativos, começa logo na questão do nome identificador de cada género, recusando as soluções perifrásticas⁵⁰. Tal não acontece com Baquero Goyanes, um especialista dos estudos contísticos, que, de forma consciente, usa uma terminologia não isenta de alguma confusão. Como em espanhol não existe uma palavra para designar o género “novela”, é usada a expressão “novela corta”, já que “novela” equivale à palavra portuguesa “romance”. Goyanes, seguindo uma opinião de Emilia Pardo Bazán, refere “cuento largo” como designação equivalente a “novela corta”, aproximando, desta forma, a novela do conto e subtraindo-a ao domínio do romance, num processo que não é apenas movido por ditames onomásticos, mas, fundamentalmente, por questões de natureza e estrutura, pois: «la novela es como un sinfónico conjunto de vibraciones, cuyo efecto total no percibimos hasta que la última ha sido emitida. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida». Por conseguinte, é fácil entender a novela como um *cuento largo*: «la novela corta no es, por consiguiente, un *cuento dilatado*; es un *cuento largo*, cosa muy distinta, ya que el primer término se refiere a aumento arbitrario – con “cosas accesorias” – , y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas»⁵¹. Os argumentos de Goyanes têm alguma pertinência, mas a sua tese é causadora de uma confusão idêntica à gerada pelos críticos de língua inglesa que adoptam a designação “long short story” em detrimento de “novella”. Em português, como em francês, italiano e alemão, a tarefa está bastante mais simplificada, porque cada um dos três géneros tem uma designação própria: romance, novela, conto; roman, nouvelle, conte; romanzo, novella, racconto; Roman, Novelle, Kurzgeschichte⁵².

A teoria de Leibowitz parte da ideia de que existe um *Gestaltungsziel*, um propósito deliberado de dar forma específica a uma matéria ficcional, e cada género narrativo possui mecanismos distintos de enformação. Os elementos diegéticos determinantes de um texto narrativo podem ser comuns aos três géneros, mas a maneira

⁴⁹ Judith Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, The Hague – Paris, Mouton, 1974, p. 112: «In my attempt to define the novella I have tried to isolate the narrative objectives that would permit distinguishing it from a long short story or a short novel. (...) Having found that the novella’s aesthetic effect is identical in both contemporary and in classic nineteenth-century works, I consider the novella, in its formal continuity, a distinct narrative genre».

⁵⁰ Judith Leibowitz utiliza as seguintes denominações: *novel* (“romance”); *short story* (“conto”); *novella* (“novela”).

⁵¹ Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 112-113.

como são trabalhados torna-os traços distintivos ao nível da diferenciação genológica. Assim, o romance “elabora”, o conto “limita” e a novela “comprime”:

«In general terms, this means that the novel’s narrative task is elaboration, whereas the short story’s is limitation. And the novella’s techniques of selection differ from the other two genres of fiction because its narrative purpose is compression...»⁵³

Através da análise de algumas novelas famosas, como, por exemplo, *Der Tod in Venedig* (“Morte em Veneza”), de Thomas Mann, e *La Symphonie Pastorale* (“Sinfonia Pastoral”), de André Gide, Judith Leibowitz explica as diferenças que separam os três géneros narrativos, de modo a demonstrar que a elaboração romanesca tende naturalmente para a expansão; a limitação contística tende para a intensidade; e a compressão novelística pretende atingir ao mesmo tempo o duplo efeito de intensidade e expansão⁵⁴.

Recorde-se, como exemplo ilustrativo, a conhecida novela de Thomas Mann. Na sua análise, a ensaísta, depois de chamar a atenção para o facto de a imensa bibliografia dedicada à novela raramente se preocupar com a questão do género, vai demonstrando como a partir da personagem central, entendida como foco nuclear, a narrativa vai organizando um complexo de temas que, não adquirindo nunca o desenvolvimento e a subordinação causal do romance, também não se restringe à singeleza do conto⁵⁵. De facto, a dilaceração da alma de Gustav von Aschenbach, dominada pelo conflito entre forças apolíneas e dionisiacas, vai-se alargando em esferas concêntricas, sem, no entanto, perder a concentração inicial. O processo de decadência e morte de um homem particular acaba por ser também a alegoria da decadência de um mundo⁵⁶. O ar pestífero de Veneza enlanguesce, gradual mas rapidamente, a vontade de resistência de Aschenbach, e o

⁵² Vd. Graham Good, *art. cit.*, p. 148-150.

⁵³ Judith Leibowitz, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 16: «Whereas the short story limits material and the novel extends it, the novella does both in such a way that a special kind of narrative structure results, one which produces a generically distinct effect: the double effect of intensity and expansion».

⁵⁵ A novela de Thomas Mann é, aliás, um caso eloquente de capacidade de expansão de um texto breve, mesmo no campo de outras artes que não a literária. De facto, *Morte em Veneza* serviu, com a mesma capacidade de significação expansiva, tanto os propósitos cinematográficos de Luchino Visconti, como as intenções operáticas de Benjamin Britten. E em qualquer dos textos – o literário de Mann, o cinematográfico de Visconti, e o operático de Britten, todos eles excelentes – é a partir da figura centralizadora de Gustav von Aschenbach que se constrói uma intrincada rede de temas, cuja potencialidade expansiva não anula, contudo, a simplicidade do argumento básico: a adoração fatal que prende o envelhecido Aschenbach à beleza adolescente de Tadzio.

soçobro agónico da personagem é a derrota (paradoxalmente quase procurada) de um projecto de vida alicerçado na vontade estoica de resistir, mas é também a deterioração simbólica de uma herança cultural, que na narrativa é presentificada, entre outras coisas, pela recorrente e complexa intertextualidade com a cultura grega. Mas, apesar da riqueza de implicações temáticas, o texto de Mann não é um romance - não é comparável, por exemplo, ao seu monumental romance *Der Zauberberg* (“A Montanha Mágica”). É uma novela, pois as esferas de sentido construídas com base no *Leitmotiv* inicial seguem um esquema de paralelismo que, a cada momento, faz reverter a atenção do leitor para a direcção postulada pelo motivo condutor, não havendo assim uma multiplicação de *Leitmotive*, mais própria da ambição polifónica do romance. Nas palavras de Leibowitz, nesta como em outras novelas, «the particular experience is examined intensively, not extensively, which brings about an effect of concentration»⁵⁷.

A teoria de Leibowitz pode ser confrontada com o argumento avançado por Valerie Shaw, que diz não ver distinção entre as características apontadas pela ensaísta para diferenciar novela e conto, pois o efeito de intensidade e expansão que define a novela é igualmente procurado pelo conto⁵⁸. A questão tem que ver com a maneira como o autor trabalha a matéria diegética. O efeito de expansão procurado pelos dois géneros resulta de estratégias narrativas um tanto diferenciadas. O conto concentra e limita os elementos diegéticos, cabendo inteiramente ao leitor a tarefa de concertar os indícios, de modo a activar a vontade de expansão semântica que dinamiza o texto. A novela usa também essa estratégia, mas é o próprio texto que vai fornecendo os elementos – e não apenas indícios – de concertação. Os caminhos de expansão semântica da novela estão intratextualmente delineados através da transformação controlada do *Leitmotiv* nuclear. O trabalho do leitor é assim, em princípio, mais facilitado na sua procura dos elementos de coesão e coerência que, mantendo intocável a concentração do texto, vão, ao mesmo tempo, iniciando redes de associação temática, que expandem o texto a partir de dentro. Não se trata, portanto, de um mero problema de extensão material, é antes uma questão de extensão narrativa, pois há romances que podem ser materialmente menos extensos do

⁵⁶ Judith Leibowitz, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 79.

⁵⁸ Valerie Shaw, *op. cit.*, p. 20.

que certas novelas, como, por exemplo, o caso paradigmático de *Heart of Darkness* (“O Coração das Trevas”), de Joseph Conrad⁵⁹.

De qualquer modo, é evidente que a novela é um tipo de texto que se situa entre o romance e o conto, e, por isso, nem sempre é cristalina a delimitação de fronteiras entre os três géneros. Por exemplo, *L'Étranger* (“O Estrangeiro”), de Albert Camus, é tradicionalmente considerado uma novela - Jean-Paul Sartre sugere, num ensaio famoso, tratar-se de um conto, à maneira de Voltaire⁶⁰ - tendo em conta a sua parca dimensão e a redução do evento central, definido pelo crime absurdo de Meursault, a personagem principal. No entanto, há quem não concorde nem com a catalogação tradicional nem com a proposta de Sartre, e considere o livro um verdadeiro romance⁶¹. De idêntico modo, *Billy Budd*, de Herman Melville, tem conservado um estatuto igualmente incerto, oscilando entre o conto e a novela⁶². Casos deste género há muitos, como há também muitos casos em que um texto narrativo oscila entre novela e conto, consoante os críticos, chegando até a acontecer que uma narrativa seja simultaneamente novela e conto no espaço de um mesmo texto informativo. Um exemplo um pouco exótico, mas muito significativo, deste tipo de indiferenciação, encontra-se numa das edições de *A Brusca*, de Agustina Bessa Luís. Na folha interior de apresentação da autora e da obra, lê-se o seguinte: «A novela inédita que dá o título a esta recolha data de 1970 e é bem representativa da obra de Agustina Bessa Luís». No entanto, na contracapa do livro, já se lê: «O conto inédito que dá o título a este livro de Agustina Bessa Luís é um exemplo admirável da sua prosa...»⁶³.

⁵⁹ Bruno Monfort, «La nouvelle et son mode de publication – Le cas américain», *Poétique*, nº 90, 1992, p.156.

⁶⁰ Sartre termina, deste modo, a sua explicação de *L'Étranger*: «Camus chama-lhe “romance”. O romance exige, contudo, uma duração contínua, um devir, a presença manifesta da irreversibilidade do tempo. Não seria sem alguma hesitação que eu daria este nome a tal sucessão de presentes inertes que deixa entrever por debaixo a economia mecânica de uma peça montada. Ou então seria, à maneira de *Zadig* e de *Candide*, um curto romance de moralista, com uma discreta ponta de sátira e retratos irónicos, e que, mau grado a contribuição dos existencialistas alemães e dos romancistas americanos, se mantém muito próximo, no fundo, de um conto de Voltaire.» (Jean-Paul Sartre, «Introdução», in Albert Camus, *O Estrangeiro*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 40-41).

⁶¹ Vd., por exemplo, Judith Leibowitz, *op. cit.*, p. 81: «*L'Étranger* is not a novella either by traditional criteria or by those developed here, for it is progressive in construction and macrocosmic in theme».

⁶² Bruno Monfort, *art. cit.*, p. 156.

⁶³ Agustina Bessa Luís, *A Brusca*, Lisboa, Editorial Verbo, Biblioteca Básica Verbo, nº 30, 1971.

2. 1. “*Mar Santo*”

Na obra de Branquinho da Fonseca, um caso de oscilação entre romance e novela é bem representado por *Mar Santo*, um livro que tem sido considerado uma excelente novela, mas que também tem sido negligenciado como um mau romance⁶⁴. Na primeira edição, de 1952, a obra é paratextualmente considerada um romance; no entanto, na segunda edição, de 1959, e na terceira, de 1964, as informações paratextuais já indicam tratar-se de uma novela. Para esta mudança de género poderão ter contribuído dois factores fundamentais: as reacções públicas da crítica e as apreciações privadas de José Régio.

Tomaz Ribas, por exemplo, na sua recensão a *Mar Santo*, publicada em 1953, valoriza as qualidades do texto, mas alerta para o facto de a crítica o considerar um mau romance. Ribas esclarece que não se trata de um grande romance, «simplesmente porque não é um romance»⁶⁵. O crítico não propõe qualquer tipo de designação para classificar *Mar Santo*; mas a segunda edição já substitui romance por novela. E na primeira edição das Obras Completas⁶⁶, editada pela Portugália, em 1971, é completamente elidida a referência ao género, como se o texto deixasse de ser genologicamente catalogável.

Quem se apercebeu primeiro da “questão genológica” levantada por *Mar Santo*, foi José Régio. Em 1952, num comentário a um capítulo do livro, ainda não publicado, Régio fala do «romance a vir a público»⁶⁷. Mas Régio já conhecia o livro, pois havia lido e apreciado o manuscrito, como se depreende de algumas das suas cartas a Branquinho, existentes no espólio à guarda do Arquivo Histórico Municipal de Cascais. Numa dessas

⁶⁴ Perante esta questão, os críticos dividem-se em dois grupos. Por um lado, há aqueles que consideram *Mar Santo* uma novela, e a estudam em conjunto com os contos, como, por exemplo, Lays Bairão Leite, na sua tese de doutoramento *A Simbologia Arquetípica das Águas em “Mar Santo” e “Rio Turvo” de Branquinho da Fonseca*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1989. Por outro lado, há aqueles que consideram *Mar Santo* um romance, e o excluem do conjunto da novelística, como, por exemplo, Raul Lourenço, na sua tese de mestrado *A Figuração da Noite na Novelística de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.

⁶⁵ Tomaz Ribas, «“Mar Santo” de Branquinho da Fonseca e o problema actual da prosa romanesca», *Ler - Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 11, Fevereiro de 1953, p. 4.

⁶⁶ Branquinho da Fonseca, *Mar Santo*, Lisboa, Portugália, 1971.

⁶⁷ José Régio, «Introdução a um capítulo de “Mar Santo”, o novo romance de Branquinho da Fonseca», *Ler - Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 2, Maio de 1952, p. 8.

cartas, datada de 6 de Dezembro de 1951, José Régio faz o seguinte comentário, nomeando as principais personagens da versão final de *Mar Santo*:

«Que bela novela tu escreverias arranjando uma intriga simples só com Orega, o cego (que chega a ser uma grande figura trágica) o Ti Bártolo, a Ti Mariana, a Bragaia, a Inês, etc!»

E em outra carta, datada de 5 de Janeiro de 1952, Régio continua as suas conversas com Branquinho acerca do livro, e congratula-se com o facto de o amigo ter aceiteado a sua sugestão de transformar o romance numa novela:

«Resta-me dizer que fiquei sinceramente satisfeito com teres resolvido fazer uma novela só com essa gente primitiva que tão bem pintas. Creio que valerá a pena o trabalho que terás.»

A sugestão é, de facto, aceite por Branquinho, pois é o próprio escritor quem o confessa. Na entrevista a Manuel Poppe, publicada no *Diário de Notícias* em 1976, Branquinho fala de Régio e deixa bem claras três coisas: Régio é a personalidade mais importante do grupo da *Presença*; Régio não teve sobre Branquinho qualquer influência ao nível literário («...o Régio não teve sobre mim qualquer influência (...) Quando eu lhe falava dos seus “ilegíveis” livros e lhe dizia “quando fores lá a casa, vais encontrar os teus romances fechados, porque eu já tentei ler um ou dois e agora daqui para diante vais lá e estão fechados”, ele respondia “Pois ainda vou fazer mais, porque essa é a minha maneira”»)⁶⁸; e, finalmente, Branquinho tinha em grande consideração as opiniões de Régio como leitor e crítico:

«Eu apreciava sempre muito a opinião dele e em algumas coisas me foi útil. O *Mar Santo* escrevi-o segunda vez, depois de uma carta sua.»⁶⁹

A segunda versão de *Mar Santo* é, pois, a transformação do romance inicial, cujo manuscrito tinha 332 páginas (242, na versão dactilografada), na novela que na primeira edição tem 160 páginas. Entre o manuscrito de 1947 e a versão publicada de 1952,

⁶⁸*Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976.

⁶⁹*Ibid.*

Branquinho fez cortes profundos, alterando completamente a estrutura e o conteúdo do livro: eliminou personagens, suprimiu episódios, retirou páginas de diário de um tal dr. Álvaro, que, no manuscrito, é uma personagem muito importante, e que desaparece totalmente da versão final⁷⁰. No fundo, foi cumprido integralmente o conselho de Régio: fazer do romance *Mar Santo* uma novela, mantendo apenas o núcleo humano dos pescadores da Nazaré, e afastando todas as personagens que vinham de fora, protagonizavam outras intrigas e representavam outros mundos⁷¹. No entanto, apesar desta alteração radical, o livro foi publicado como sendo um romance. José Régio, em carta enviada de Portalegre e datada de 26 de Novembro de 1952, mostra o seu desagrado e avança uma explicação para o facto, que é, muito provavelmente, a mais acertada: as razões editoriais ter-se-ão imposto às intenções autorais:

«(...) Quanto ao teu livro, porém, a crítica possível à minha actual falta de tempo resume-se a isto, assim dito rudemente; (desculpa):

Não é, propriamente, um romance, e até farejo que tenha sido o editor quem maior empenho mostraria em lhe chamar assim. Para romance, tem uma demasiado débil intriga, e, digamos, um âmbito acanhado. Até tem demasiado diminuto número de páginas. Mas é uma novela admirável, com tipos,

⁷⁰ Esta personagem alteraria completamente o equilíbrio e a profunda coerência da novela. Com efeito, tratava-se de um ávido leitor de Platão e de Ricardo Reis, contrastando fortemente com o núcleo reduzido e coeso do agregado humano que povoa e credibiliza a novela. A personagem é muito dominada pela leitura das *Odes* de Ricardo Reis, havendo mesmo, num dos capítulos, uma citação: «Cálida e loura, núbil e triste/ó mondadoura dos prados quentes». A citação, não identificada, faz parte da ode “De Apolo o carro rodou pra fora”, e é constituída pelos dois primeiros versos da terceira estrofe: «Cálida e loura, núbil e triste,/Tu, mondadoura dos prados quentes,/Ficas ouvindo, com os teus passos/Mais arrastados» (Silva Bêlkior, *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa – Ricardo Reis. Tradição Impressa Revista e Inéditos*, Lisboa, IN-CM, 1988, p. 59).

A influência não só de Ricardo Reis, mas também de Alberto Caeiro é, por vezes, visível no “diário” que a personagem vai escrevendo, como, por exemplo, na seguinte passagem, inserta na página 200 do manuscrito: «O que caracteriza o homem das cidades são os seus objectivos muito próximos, a vida sacudida em ritmos curtos, vivida dia a dia, hora a hora. Em cada dia viver a vida inteira, disse um poeta. É o desespero dos vencidos. No campo o ritmo é longo e lento como o da natureza, olha-se para longe, é de ano a ano que se mede o tempo e o homem anda como manda o sol, a chuva, e o vento, na harmonia dum mundo de que faz parte. Prefiro compreender uma árvore do que um homem». Esta personagem desaparecida poderia ter encontrado guarida em outro texto de Branquinho, pois enquadra-se perfeitamente na sua galeria de caracteres humanos. Quando, em outra página do “diário”, escreve: «A vida exige a luta. Onde há vida não há paz; a paz é o sono. A paz é a imobilidade», aproxima-se muito dos andarilhos fonssequianos, animados pela inquietação energética que os faz movimentarem-se no espaço, no tempo e no sonho, procurando resistir à tentação da imobilidade letal.

⁷¹ Um caso oposto ter-se-á passado com o romance *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio, um texto que começou por ser uma novela e se foi alongando em romance. Em carta a Branquinho, datada de 22 de Agosto de 1927, Régio fala de “Dona Felícia”, uma das personagens do romance, dizendo: «(...) assim mais me entrego à Senhora Dona Felícia (personagem que agora vou tratando na novela).» (Luís Amaro, «Cartas Inéditas de José Régio», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, p. 55).

momentos e episódios magnificamente conseguidos...e escrita como, parece, (modéstia à parte) só a gente da presença ainda hoje escreve. Não te valeu de nada fugires da presença, meu caro António Madeira!»

A explicação avançada por José Régio - «farejo que tenha sido o editor quem maior empenho mostraria em lha chamar assim» - é inteiramente pertinente⁷². Na verdade, a suposta superioridade do romance diminui as possibilidades de triunfo da novela, tanto nos critérios dos editores como nos favores da crítica. Em 1941, João Gaspar Simões - romancista, novelista e crítico - expande, sobre o assunto, um testemunho pessoal que credibiliza a opinião de Régio. Na dedicatória do seu “romance” *Amigos Sinceros*, dedicado precisamente a José Régio, Gaspar Simões fala da questão do género, recorrendo aos mesmos argumentos que o dedicatário utilizará para explicar o caso de *Mar Santo*:

«Este livro, começado há dez anos em Coimbra, quando éramos todos ainda de uma mesma roda, amigos francos e leais, só hoje o acabei. Não é um romance: é uma novela. Tu sabes que isso para nós significa alguma coisa. Um romance é mais amplo, mais pormenorizado, mais rico. A novela é linear e esquemática: tudo o que nela acontece pertence à economia do desfecho. Os editores, porém, são exigentes: navegam nos ventos do público, e o público, segundo eles, não gosta de ler novelas. Façamos a vontade ao editor. A este livro, que é, de facto, uma novela - chamemos-lhe romance.»⁷³

O caso de *Mar Santo* é, pois, muito provavelmente, o mesmo de *Amigos Sinceros*: duas novelas que apenas artificialmente foram consideradas romances. No que diz respeito ao texto de Branquinho, é curioso reparar que os próprios leitores mais atentos sentiram a constrição do género adoptado, pois aperceberam-se de que estavam a ler uma novela e não um romance. No conjunto da correspondência existente no espólio de Branquinho, há dois testemunhos muito significativos a este nível. Numa carta de 2 de

⁷² Note-se como em outros contextos culturais e em tempos bem mais recentes, a política editorial é semelhante à denunciada por Régio, como se pode depreender de um exemplo curioso e sobejamente ilustrativo, referido por René Godenne: «Voir encore cette lettre inédite du 8. XI. 1985 de M. Lascaux, auteur de *La Bataille de Kermovan, roman* (1984): “...mon éditeur m’a demandé de modifier le sous-titre qui était “et autres récits fantastiques” pour le remplacer par le mot “roman”. Il a invoqué des raisons d’ordre commercial, en m’affirmant que le livre se vendrait plus facilement.» (*op. cit.*, p. 104, n. 13). E, segundo João Gaspar Simões, «é facto averiguado que se vendem melhor os romances que os livros de contos, ainda mesmo que o autor de uns e outros seja o mesmo e em ambos os géneros se mostre à altura dos seus créditos.» («Géneros Literários e Consumo Público», p. 181).

⁷³ João Gaspar Simões, *Amigos Sinceros*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p. 11.

Novembro de 1952, Adolfo Casais Monteiro, agradecendo a oferta do livro, diz o seguinte:

«(...) Só achei breve demais, não que isto seja um defeito, mas sinal de que não me importaria que tivesse o dobro do tamanho. Bem haja, como diria o António de Sousa. Se me é lícito preferir, achar melhor, etc. direi que gosto acima de tudo do diálogo, de espantosa verdade. Você, de facto, conseguiu uma coisa bem rara, ser verídico criando, “fotografando” sem que tenha ares de fotografia. Creio que está nas falas da sua gente um dos pilares da alta qualidade de “Mar Santo”. Você foi talvez excessivamente prudente quanto à intriga. Porque não várias paralelas, que precisamente lhe permitiriam, pelo maior número de situações, ir mais fundo na pintura da gente da Nazaré?»

Como se vê, Adolfo Casais Monteiro gostaria que Branquinho tivesse escrito um verdadeiro romance, o que aliás tinha feito antes de ter transformado o texto numa novela. O outro testemunho é bem mais explícito. Marcello Caetano, em carta remetida de Linhó, com data de 6 de Agosto de 1952, felicita Branquinho pela qualidade de *Mar Santo*, falando, naturalmente, da «sua novela»:

«Para me abrigar (espiritualmente...) das grandes ventanias que nos primeiros dias de Agosto é de rigor soprarem por aqui, meti-me pelo “Mar Santo” a dentro. Não seria sincero se lhe dissesse que encetei a viagem afoitamente. Um primeiro exame - ao abrir das páginas - deu-me a impressão de haver nele muita etnografia, muito patois e isso deixou-me de pé atrás, tão raro é o observador, investigador ou mero caçador do pitoresco, ser capaz de extrair uma verdadeira obra de arte de apontamentos colhidos à laia de Topsius. Pois meu prezado amigo aqui estou a felicitá-lo alvoroçadamente e a dizer-lhe que a sua novela (não lhe caberá melhor este género do que o do romance?) é uma pequena obra prima, em que o seu talento conseguiu superar as dificuldades de toda a ordem que o tema levanta.»

Para além dos leitores privilegiados que, em carta ao autor, manifestaram as suas opiniões de carácter teórico sobre a designação genológica de *Mar Santo*, também os críticos têm referido o assunto, ora de forma indirecta e passageira, ora de forma directa e interessada. Estão no primeiro caso Óscar Lopes e David Mourão-Ferreira, e, no segundo,

Luís Forjaz Trigueiros. Óscar Lopes não se interroga sobre a questão, limitando-se a considerar *Mar Santo* um dos dois romances de Branquinho, em conjunto com *Porta de Minerva*, quando comenta os dois livros numa mesma sequência: «Passemos aos dois romances até hoje publicados: *Porta de Minerva* e *Mar Santo*»⁷⁴. David Mourão-Ferreira também não tece nenhum comentário sobre o assunto, mas em dois textos diferentes, ao referir o livro, atribui-lhe duas designações diferentes. Num ensaio de 1967 sobre «Os Ficcionistas da *Presença*», ao referir *Mar Santo*, fala de romance⁷⁵, mas em outro ensaio, datado de 1968, e publicado na edição de 1969 de *O Barão*, já apresenta o mesmo livro como sendo uma «longa novela»⁷⁶.

Luís Forjaz Trigueiros, numa crítica conjunta a *Mar Santo* e a *Contos do Dia e da Noite*, de Domingos Monteiro, toma partido, e considera *Mar Santo* uma novela:

«(...) *Mar Santo*, de Branquinho da Fonseca, é uma verdadeira novela. Falta-lhe do romance a larga projecção dimensional que é função do tempo, mas também do espaço, esse gesto demiúrgico da criação dum mundo, que Alain aconselhava ao seu discípulo Maurois: “Et maintenant il faut créer un Monde”»⁷⁷

Opinião semelhante é defendida por António Quadros, que considera *Mar Santo* «uma novela de impressionante mestria técnica»⁷⁸, e por Eugénio Lisboa, para quem *Mar Santo* não é um romance, mas um texto pertencente a um «género mais híbrido»⁷⁹.

Os comentários críticos apresentados permitem concluir que *Mar Santo* é, de facto, uma novela. Mas uma novela com uma história atribulada, tanto ao nível da escrita como no plano da catalogação genológica. O livro foi publicado em 1952; mas, entre 1937 e Agosto de 1940, Branquinho foi recolhendo, na Nazaré, apontamentos sobre vocabulário, costumes, utensílios ligados à lide marítima, que mais tarde incorporou no texto, mas em pequena quantidade, pois, como ele próprio diz, «(...) do *mare magnum* de

⁷⁴ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 628.

⁷⁵ David Mourão-Ferreira, «Os Ficcionistas da “Presença”», p. 51.

⁷⁶ Id., «Para uma Leitura de “O Barão”», p. 116.

⁷⁷ Luís Forjaz Trigueiros, «“Contos do Dia e da Noite”, de Domingos Monteiro / “Mar Santo”, de Branquinho da Fonseca», *Ler*, 11 de Fevereiro de 1953, p. 11.

⁷⁸ António Quadros, «Epopéia Viva - A Propósito da Novelística de Branquinho da Fonseca», in *A Existência Literária*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1959, p. 86.

⁷⁹ Eugénio Lisboa, «A “presença” e a Ficção», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, p. 15: «O único romance de Branquinho da Fonseca seria *Porta de Minerva* se excluirmos *Mar Santo*, pertencente a um género mais híbrido e que, a partir da 2ª ed., o autor classificou, aliás, de “novela”».

apontamentos só uma pequena parte passou ao livro»⁸⁰, tendo assim necessidade de publicar em adenda as muitas notas que foi recolhendo, e que lhe foram muito úteis na elaboração do texto, porque «um livro deste género não se escreve só de memória»⁸¹. Mas andou na memória durante muito tempo⁸². O manuscrito está datado de Março-Julho de 1947; e era então o romance que José Régio leu, aconselhando o autor a reduzir o texto no sentido da novela. Entretanto, Branquinho, sob o pseudónimo António Madeira, já havia publicado no número um da revista *Litoral*, em 1944, o conto intitulado “Maresia”⁸³, com desenhos de Bernardo Marques, e que virá a constituir uma parte central do capítulo décimo de *Mar Santo*, um capítulo que Óscar Lopes considera «uma obra-prima que consegue sobreviver a outra obra-prima de assunto paralelo: a descrição do alar das redes de Raul Brandão»⁸⁴. Por conseguinte, a génese de *Mar Santo* pode ter sido o conto⁸⁵. O texto pode ter começado por ser um conto que se aventurou no território do romance, e que acabou numa forma intermédia, a novela, uma forma de compromisso entre as outras duas. Compreendem-se, assim, as reacções oscilantes dos leitores, perante um texto que é, ele mesmo, intrinsecamente oscilante. Algo de romance ficou da aventura romanesca de *Mar Santo*, e algo de conto também ficou da sua possível vocação contística.

O processo de redução levado a cabo por Branquinho efectuou-se na esfera das principais categorias da narrativa: diminuiu o número de personagens, restringiu o espaço, condensou o tempo. Os cortes e supressões reduziram a extensão material do texto, mas não é essa redução material que o transforma numa novela, pois a simplificação dos suportes narrativos não tem como consequência necessária uma mais visível exiguidade material. O mesmo conjunto reduzido de elementos poderia, por princípio, ter dado origem a um texto lasso, modorrento e palavroso; discursivamente longo. O que identifica a mudança de estatuto genológico é a brevidade narrativa e não a material⁸⁶. Restringindo

⁸⁰ Branquinho da Fonseca, *Mar Santo*, 4ª ed., Lisboa, Portugalíia, 1971, p. 211.

⁸¹ *Ibid.*, p. 211.

⁸² Na memória e nas editoras, pois, como se pode verificar nas cartas de Branquinho a Alberto de Serpa, existentes na Biblioteca Municipal do Porto, não foi fácil publicar o livro.

⁸³ António Madeira, «Maresia», *Litoral*, nº 1, Junho de 1944, p. 29-37.

⁸⁴ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 684.

⁸⁵ Trata-se apenas de uma conjectura. O conto “Maresia” pode ter sido extractado do romance, para publicação em separado, como anúncio do livro, ou apenas como material publicável mais disponível no momento. Apesar da morosidade da escrita fonsequiana, é, no entanto, relevante a distância temporal existente entre a publicação do conto (1944) e o remate do manuscrito do romance (1947).

⁸⁶ Cf. Bruno Monfort, *art.cit.*, p.156: «(...)Distinguer au départ deux brièvetés, l’une narrative et l’autre matérielle, peut prévenir ce genre d’inconséquence, corollaire d’une forme d’idéalisme textuel irréfléchi, dont une autre manifestation symptomatique plus visible est l’embarras que suscitent les cas litigieux de

o âmbito das personagens, do espaço e do tempo, o autor estreitou também as fronteiras do mundo configurado pelo texto; criou, em suma, aquele núcleo tenso e centrípeto a que aludia José Régio em uma das suas cartas: «que bela novela tu escreverias arranjando uma intriga simples só com Orega, o cego (...) o Ti Bártolo, a Ti Mariana, a Bragaia, a Inês, etc!». No entanto, a novela de Branquinho não se confina ao enredo nuclear que a sustenta. A partir desse núcleo de intriga, esboçam-se outras intrigas, que não são, porém, desenvolvidas como aconteceria no texto romanesco. A intriga básica é centrífuga nas ramificações que permite esboçar, mas a dimensão centrípeta é sempre mais forte, porque todos os enredos regressam ao centro e só adquirem sentido a partir daí. É talvez por isso que Tomaz Ribas, que não considera *Mar Santo* um romance, acabe, paradoxalmente, por dizer: «*Mar Santo* é um romance sem “história” e sem herói... A sua “história” adivinha-se e o seu herói é a colectividade humana dos pescadores»⁸⁷. Adivinhar a história não significa inventá-la, pois ela está inscrita no texto, não sendo, porém, veiculada de forma linear e totalizadora, porque não é esse o mecanismo semântico da novela.

Mar Santo é uma novela estruturada a partir do espaço, que é predominantemente exterior. A exterioridade espacial surge logo no *incipit* como *Leitmotiv* inaugural que dá o tom aos vários andamentos do texto: a rua, os barcos, as raparigas brincando; a presença poderosa do mar:

«Na rua cheia de barcos, aquelas raparigas a jogar a péla, com seus gritos e saltos, espalhavam em volta uma alegria tão natural que já ninguém reparava. (...) Sereno e azul, só na borda o mar levantava paredes de água que desabavam com estrondo, na fúria babadas de espuma branca, mas logo mansas “a deitarem-se com a praia que consente”.» (p. 9-10)

O mar instala-se no texto como força centralizadora, como um deus pagão⁸⁸, ora propício ora adverso, que vai controlar a vida das personagens⁸⁹, disseminando pela

textes plus courts que certaines nouvelles longues et malgré cela considérés comme romans (le *Heart of Darkness* de Conrad est un cas d'école)...

⁸⁷ Tomaz Ribas, *art. cit.*, p. 4.

⁸⁸ S. D., «“Mar Santo”, um novo romance de Branquinho da Fonseca», *Ler*, nº 4, 1952, p. 6: «Toda a sua verdade está entre dois deuses pagãos: o Mar e o Amor».

⁸⁹ Lays Bairão Leite, *op.cit.*, p. 7 e 38: «Em *Mar Santo*, é pelo compasso marítimo que se regem as pessoas e se descobre a vida. Para os pescadores e para os habitantes da vila, pouco chega do mundo civilizado, pois vivem a vida do mar»; «Em *Mar Santo*, todo o conhecimento que os pescadores possuem sobre a vida lhes vem do mar, assim como todas as transformações vivificadas e toda a experiência de vida».

narrativa outras entidades igualmente poderosas: o amor, a sexualidade, a coragem, o medo, a morte. Por conseguinte, o argumento pulverizado da novela (a falta de “história” de que fala Tomaz Ribas) é construído em círculos concêntricos, que têm no mar o centro de referência e o garante da coesão do texto. As personagens dependem todas do mar, e as histórias que protagonizam têm sempre o mar como pano de fundo. Por outro lado, o mar da novela não é apenas o mar da Nazaré, visível, tangível, reconhecível; é também o mar dos labirínticos e líquidos caminhos camonianos. E, por isso, a centralidade narrativa do mar permite estabelecer ligações paragramáticas com *Os Lusíadas*, expandindo, simultaneamente, as implicações intertextuais às grandes narrativas marítimas, que têm na *Odisseia* o modelo fundador.

O capítulo quarto de *Mar Santo*, por exemplo, é um dos vários segmentos narrativos que permitem essa abertura intertextual. É o capítulo do velho Bártolo, o velho lobo do mar, cujo perfil tem algo de misterioso e de trágico. A sua figura veneranda e as suas palavras carregadas de uma sabedoria feita de experiência, sofrimento e júbilo, aproximam-no, ao mesmo tempo, dos anciãos hieráticos da tragédia grega e do camoniano “Velho do Restelo”. Curiosamente, a personagem de Camões também surge no canto quarto de *Os Lusíadas*, dominando completamente a cena. Como o «velho de aspecto venerando», Bártolo tem «na voz a serenidade de quem sabe» (p. 103).

O capítulo quarto é muito movimentado; abre com uma descrição do mar impressivamente plástica e musical, que aproxima o espaço marinho de um outro espaço privilegiado da narrativa fonsequiana, a floresta:

«E as vagas nasciam ao longe, à ponta do farol; eram primeiro só um traço imperceptível na superfície verde, alisada pelo abrigo da escarpa rochosa, vinham enfolando e crescendo em linhas paralelas, até que envergavam altas, desabando com fragor e lambendo a areia, desfeitas em espuma de neve.»
(p.41)

A gradação pictórica e musical da movimentação do mar, que andava «coberto de carneiros brancos», antecipa a movimentação das pessoas que acorrem à praia, porque os barcos vão partir, depois de uma longa e forçada espera:

«Os homens da companhia, vestidos de escocês aos quadrados de muitas cores, passavam a longa rede de mão em mão, metendo-a para dentro do barco.

O paredão, ao longo da praia, tinha-se coberto de gente que vinha ver. Há quatro meses que nenhum barco se atrevia a sair. As mulheres lamuriavam; os pescadores discutiam. Teimavam que o mar dava uns “rasos” capazes; outros chamavam-lhes doidos.» (p. 42)

A situação é algo semelhante à partida das naus da «praia das lágrimas». O velho Bártolo refere os perigos do mar («O mar engana Cristo...»), e as mulheres «embuçadas nas capas pretas, rezavam, em voz surda, a lengalenga», enquanto «os homens tinham emudecido, de olhos fitos no barco» (p. 43). As mulheres rezando aproximam-se das mulheres lamentosas que choram os filhos e os maridos no final do canto quarto de *Os Lusíadas* e fazem lembrar ainda as cenas de batalha que na epopeia são antecedidas pelas orações das «mães, irmãs, damas e esposas»⁹⁰. E os homens emudecidos e de olhos fixos no barco também se inscrevem no mesmo quadro de espanto e pavor que cerca os marinheiros das descobertas quando, ao partirem, não podem desviar o olhar, divididos entre o apelo do cais e voz do mar que chama à batalha das águas⁹¹. E de facto, é de uma batalha que se trata, de uma luta com um amigo que, não raras vezes, se transforma em perigoso inimigo. E da mesma forma que na partida das naus de Gama se levanta sobre a multidão a voz avisada do “Velho do Restelo”, na novela de Branquinho é também uma voz que se ergue, em prece:

<<Mas ouviu-se uma voz que subia, a rezar em voz cada vez mais alta e mais depressa, num clamor de que já não se distinguiam as palavras, até se erguer num grito...» (p. 44).

Na economia de superfície da novela, ao velho Bártolo cabe a função imediata de contar a história da cegueira de Joaquim Fainó. A sua versão é credível, porque ele próprio participou, de algum modo, nos acontecimentos, pois foi ele quem descobriu o pescador

⁹⁰ *Lusíadas*, IV, 26: «Estavam pelos muros, temerosas/E de um alegre medo quase frias./Rezando, as mães, irmãs, damas e esposas,/Prometendo jejuns e romarias./Já chegam as esquadras belicosas/Defronte das immigas companhias,/Que com grita grandíssima os recebem;/E todas grande dúvida concebem».

⁹¹ Cf. *Lusíadas*, IV, 93: «Nós outros, sem a vista alevantarmos/Nem a Mãe, nem a Esposa, neste estado,/Por nos não magoarmos, ou mudarmos/Do propósito firme começado,/Determinei de assi nos

ferido pelo tiro do algarvio. O relato de Bártolo não se restringe, porém, à sua funcionalidade narrativa de superfície, pois a sua linguagem, totalmente atravessada pelo mar, é um dos elementos de coesão profunda do texto. O mar que ao longo da novela vai invadindo a linguagem, do mesmo modo que invade e condiciona a vida das personagens, tem nas palavras do velho pescador um exemplo paradigmático do seu poder: «Éramos três homes cumo três mastros»(p. 50); «'Tava de ver qu'ela, co alivo, tomou ar e em três marés pôs-se outra vez airoso que nem uma vela»(p. 51); «Eles eram má's q'as gaivotas à tripa»(p. 51); «'tava uma noite má's feia e má's fechada q'um porão»(p. 53). O discurso é ainda repassado de ironia, o que é comum a outras personagens da novela, sempre prontas a enganar a fome e a miséria com o riso e a diversão. Bártolo é um homem totalmente dominado pela força do mar; por isso, o capítulo termina com a personagem regressando ao seu ambiente, já desinteressada do relato da cegueira de Jaquim Fainó.

«O velho Bártolo olhou o céu, depois o horizonte onde o mar acabava, e quebrou o silêncio, dizendo noutro tom, como se tivesse estado a falar de coisas sem importância:

- *O quarto da lua é capaz de virar esta noite o tempo e vir bom... 'Tou a ver...*» (p. 54)⁹².

São, de facto, coisas sem importância, problemas da terra, acontecimentos que dariam outra história, mas que pertenceriam a um círculo narrativo dispendioso que não interessa nem à personagem nem à economia da novela. No entanto, a história existe e faz-se sentir ao longo do texto, mas não é desenvolvida mais do que o rigorosamente necessário para fazer funcionar plenamente o núcleo narrativo dinamizador.

embarcarmos,/Sem o despedimento costumado,/Que, posto que é de amor usança boa,/A quem se aparta, ou fica, mais magoa».

⁹² Na primeira edição do livro, a parte final do capítulo quarto é um pouco diferente da que se pode ler na primeira edição das “Obras Completas”, publicadas pela Portugália. Nessa primeira edição, o capítulo termina do seguinte modo: «O velho olhou-o com firmeza e respondeu, num tom em que havia indiferença e desprezo:

-Escreve isso aí num papel, pra fazer lei...

Ficou um silêncio. Olhou o céu, depois o horizonte, onde o mar acabava, e disse noutro tom:

-*O quarto da lua é capaz de virar esta noite o tempo e vir bom... 'Tou a ver...*» (Branquinho da Fonseca, *Mar Santo*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1952, p. 42).

Um outro exemplo desta técnica do texto novelístico é constituído pelo capítulo sexto. O parágrafo inicial é, mais uma vez, atravessado pelo mar, comparado a uma muralha, um espaço vedado, que só se deixa transpor quando quer:

«Sol de oiro. Na frente da praia três muralhas de ondas que ninguém podia atravessar. E para lá dessas ondas que saltavam e corriam, em bandos de cavalos brancos, o mar liso como vidro, com aquela cor de pescarejo que não engana...» (p. 73)

Nesta passagem, a visão das ondas como «bandos de cavalos brancos» retoma a imagem plástica do mar «coberto de carneiros brancos» (p. 41), mas ganha um significado mais profundo se tivermos em conta a opinião de António Quadros, segundo a qual os pescadores de *Mar Santo* são cavaleiros do mar, pertencentes a uma linhagem de cavaleiros e descobridores que revela a matriz mítica subjacente à cosmovisão fonsequiana:

«A presença de uma *epopeia viva* entre nós, revela-se de múltiplas maneiras mas encontra um paradigma moderno na obra de Branquinho da Fonseca, em que a evocação, a página de memórias, o conto, a novela e até o romance remontam às mais profundas tradições portuguesas, reconquistam perspectivas épicas, enlaçam-se através do tempo aos arquétipos das novelas de cavalaria, metamorfoseados pela nova regra dos cavaleiros do mar. (...) Assim, em *Mar Santo*, uma novela de impressionante mestria técnica (...) Branquinho da Fonseca criou uma verdadeira réplica moderna e popular da *História Trágico-Marítima*.»⁹³

António Quadros alarga o leque das personagens que fariam parte dessa estirpe de cavaleiros, chegando a considerar Pedro, o herói adolescente de *Bandeira Preta*, um parente afastado de Fernão Mendes Pinto. A leitura bem urdida de António Quadros torna evidente a associação da água – não apenas o mar, mas também o rio - ao tema da viagem, uma das linhas de força que estruturam em profundidade e extensão a *Weltanschauung* fonsequiana. Assim, a alusão às ondas como «bandos de cavalos brancos» é, na novela,

⁹³ António Quadros, «As Matrizes Arcaicas da Psicologia Portuguesa na Obra Novelística de Branquinho da Fonseca», in *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio, 1992, p. 146-147.

um indício semântico que alarga e adensa os círculos de sentido do texto, ao permitir uma leitura que exige, ao mesmo tempo, a consideração do texto e a mais valia dos diversos intertextos.

Na continuação do capítulo sexto, surge um quadro de tonalidades míticas, em que três raparigas representam as “Três Graças”, numa cena que será quase inteiramente repetida no conto “Os Olhos Deslumbrados”, de *Bandeira Preta*. As três graças são, tanto na novela como no conto, uma imagem da sexualidade, da descoberta do corpo e da euforia vital; e contrastam com a imagem das “Três Parcas”, que se desenha em outros textos de Branquinho como, por exemplo, no conto “As Mãos Frias” (RT) e na peça “Curva do Céu”. Em *Mar Santo*, as três raparigas seminuas são, na sua liberdade pagã, uma emanção da vitalidade mítica do mar. A tonalidade mítica do quadro é antecipada através da descrição da floresta:

«As mulheres também, mas não passavam da orla da floresta negra de sombras e mistério, irreal de solidão e de sonho, com os troncos pretos imóveis e um halo de luz nas copas das árvores donde descia, se ouvissem bem, um murmurar de voz humana. Estavam bem marcados na areia, como patas de bode, os rastos dos sátiros tocadores de flauta, que, quando as raparigas passavam, mexiam as ramagens verdes, onde andavam escondidos.» (p. 75).

E toda a restante descrição da natureza é em tom de *locus amoenus*, não faltando a beleza da vegetação e dos frutos: «camarinhas brancas, de gosto agridoce, que apetece trincar»; a limpidez e serenidade da água: «e nas clareiras, lagoas transparentes, onde rebrilham peixes vermelhos, são de uma serenidade religiosa»; e o aroma: «na atmosfera azul, entorpecida dos filtros e aromas da floresta». A vegetação, os frutos, a água, o aroma são alguns dos elementos fundamentais da construção do cenário erótico da “Ilha dos Amores”. O eco de *Os Lusíadas*, audível na figura veneranda do velho Bártolo, encontra uma nova extensão neste cenário de ilha paradisíaca habitada pelas ninfas, as três graças nazarenas:

«E iam a atravessar a parede de arbustos quando ouviram uns gritos e risos de mulheres. Estacaram. E afastando a folhagem viram três raparigas, vestidas só com largas camisas brancas, a correrem pela margem da areia.

Traziam os cabelos soltos pelas costas abaixo. De repente, atiraram-se ao espelho da água, que se quebrou em pequenas ondas. (p. 79-80).

A intenção de fazer do segmento narrativo um quadro paradisíaco e pagão é explicitamente afirmada, através do recurso a um vocabulário que activa a memória literária: o “recanto sagrado”, as “ninfas”, as “túnicas gregas coladas ao corpo” são indicadores textuais que convocam o erotismo eufórico, porque mítico, da ilha camoniana, e, também por essa via, ligam a cena a todos os episódios similares, cuja origem remota é o encontro de Ulisses e Nausícaa na ilha dos Feaces⁹⁴:

«A lagoa era redonda e cercada de pinheiros altos, solenes, os protectores do recanto sagrado e suas ninfas. Nadavam e batiam a água, soltando gritos de alegria. Até que saíram do banho e começaram a correr pela areia, com as túnicas gregas coladas ao corpo...» (p. 80).

Fazendo conjunto com as ninfas, surgem os faunos: «Os dois rapazes riam; o homem fixava-as com olhos de fera faminta a quem cheirou a carne»(p. 81). Este tipo de cena, que surge também no conto “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*), aparece igualmente, com algumas variações, no conto “Maria Francesa” (*BP*). A verdadeira figura do fauno é representada por Tôco maluco, «um vulto que saía dos arbustos e rastejava com as mãos pelo chão, num avançar lento de tigre que forma o salto» (p. 82). A animalização da personagem, totalmente dominada pela libido incontrolável, é uma forma de a fazer corresponder ao perfil tradicional do fauno que vigia e assalta as ninfas descuidadas, mas é também um meio de destruir a harmonia idílica, pois não há, nas lagoas da Nazaré, nenhuma Vénus industriada nas melindrosas lides do amor, nem nenhum Cupido concertador de desejos desavindos:

«Aos gritos, Inês saiu de entre os arbustos, nua, como uma estátua de pedra, perseguida pelo Tôco, que a agarrou pelos cabelos de oiro e a atirou ao chão, caindo em cima dela, indiferente a tudo que não fosse sentir aquela carne

⁹⁴ Repare-se, por exemplo, no passo seguinte: «Sonâmbulas de tentação e de medo, chamadas pelos deuses pagãos que ainda ali andam, as raparigas saem do ribeiro, onde cantavam a lavar a roupa, e fogem pelo pinhal, a correr e a gritar umas pelas outras.» (p. 75-76). Confronte-se o passo, salvando as devidas diferenças, com os versos 85-109 do canto VI da *Odisseia*, um segmento narrativo que M. H. Rocha Pereira intitula “À beira-rio” (*Hélade – Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 4ªed., 1982, p. 60).

nas garras. Maria Bragaia lançou-se sobre eles e bateu na cabeça do doido, que de repente se pôs de pé, a escorrer sangue.» (p. 83)

Os doidos, faunescos ou meramente patéticos, são figuras recorrentes na obra narrativa de Branquinho, sendo, em alguns casos, um dos elementos que veiculam a visão grotesca da realidade, em conjunto com uma tonalidade lírica, como acontece na cena pagã de *Mar Santo*. A figura do doido está também associada a uma certa liberdade amoral, mormente quando é enfatizada a sua faceta libidinosa. Na cena da novela, misturam-se o desejo sexual irruptivo de Tôco maluco, o *voyeurisme* de Zarro, e uma certa sensualidade sáfica protagonizada pelas raparigas, numa brincadeira erótica, cuja expressividade sensual é denunciada pelo interesse do observador escondido e pela estratégia de sedução utilizada: a perseguição amorosa:

« - *O quê ?...* - murmurou distraidamente o Zarro, cuja atenção estava absorvida pelo par que dançava e vinha a aproximar-se do lugar onde estavam, pela sensualidade com que Lúdia apertava o corpo delgado da Maria Bragaia (...) A Bragaia desprendera-se dos braços da Lúdia e fugia, correndo pela areia; mas a outra, alargando as grandes pernas de girafa, agarrou-a. Tinham-se aproximado mais e ouviu-a dizer: - "*Ai, négas-te?..."* » (p. 81-82)

A sensualidade do cenário natural e a aura de erotismo pagão transformam a cena num quadro sedutor e leve, intensamente visível e não dramático. O mesmo não acontece, porém, no conto “A Minha Inimiga” (CM), porque a elisão verbal do amor latente transformará as relações entre as três personagens - as duas mulheres e o homem - num combate doloso, cujo cinismo sorridente e urbano provocará vítimas e vencedores.

Entre a cena das graças desnudas e a sua anunciação, há um segmento narrativo, em que aparecem os pequenos irmãos Falachos, «mestres nessa pescaria das lagoas verdes do pinhal» (p. 77). Os dois garotos são da mesma natureza aventureira de Pedro e Chinca, e o cenário da floresta é semelhante ao descrito em *Bandeira Preta*: «A estrada subia às curvas pela encosta. Ao chegar ao cimo perdia-se na floresta como se mergulhassem num outro mar, com outras sombras e mistérios» (p. 77). E tal como o par de adolescentes descobridores dos segredos do mundo, em *Bandeira Preta*, também os dois irmãos pescadores são surpreendidos pelo mistério silencioso e impressionante da natureza, que funciona como verdadeira escola da vida:

«Um muro de arbustos de folhagem densa, verde-escura, cercava o lago sereno, afundado entre as margens de areia branca. E daquelas águas vinha uma claridade morta, que imobilizava tudo em volta, as árvores e as pessoas. Pararam e ficaram calados, cercados pelo mistério que não sabiam.» (p. 78)

Como espectadores desprevenidos da cena do banho das ninfas perseguidas pelos faunos, os dois rapazes visualizam, num quadro breve e movimentado, várias facetas do amor dos adultos: a sedução, a sensualidade, a violência. A cena do banho adquire, assim, os contornos de uma iniciação, que no conto “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*) se associa claramente ao despertar da sexualidade adolescente.

O comentário às duas sequências narrativas extractadas de dois capítulos de *Mar Santo* pretende sublinhar o mecanismo de funcionamento semântico da novela. Não prejudicando a brevidade narrativa que lhe é inerente, o texto novelístico vai, no entanto, esboçando, de forma bem assinalada, várias linhas de sentido que convocam informações atinentes tanto ao universo específico do autor, configurado na totalidade coerente dos seus diversos textos, como à multiplicidade de intertextos provindos do sistema literário e do polissistema cultural envolvente. Na dilucidação e no cruzamento rendoso das informações intervém, necessariamente, o leitor: do âmbito da sua enciclopédia depende, em grande medida, a activação dos projectos de sentido delineados no texto novelístico.

2. 2. “*Porta de Minerva*”

Um caso diferente de *Mar Santo*, mas igualmente interessante, é constituído por *Porta de Minerva* (1947). Partindo do princípio de que *Mar Santo* é, de facto, uma novela, *Porta de Minerva* será o único romance de Branquinho da Fonseca. Não é, todavia, um romance consensual; os estudos que o livro tem suscitado tendem a desvalorizá-lo enquanto texto romanesco, ou a incensá-lo enquanto memória de um tempo estudantil profundamente ligado à Universidade de Coimbra, facto que delimita o grupo dos apreciadores, reduzido aos nostálgicos de uma experiência grupal localizada⁹⁵. Franco Nogueira, que não conheceu directamente o ambiente académico de Coimbra, reagiu ao romance de uma forma bastante agreste:

«*Porta de Minerva* é um largo e minucioso quadro da vida académica de Coimbra. Mas o romance tem sobretudo o carácter de reportagem: faltam-lhe perspectiva dramática e análise íntima e profunda; e as figuras e acontecimentos são dados em superfície, em pitoresco, em anedótico. Ficamos com a impressão de que os estudantes universitários de Coimbra são somente uns cábulas estouvados que praticam rapaziadas.»⁹⁶

Pierre Hourcade, referindo também o «instinto documentalista» do livro, acaba por desvalorizá-lo não só como romance, mas também como texto literário; um texto menor, que, segundo o ensaísta, «não chegaria para assegurar ao autor, no conjunto das letras portuguesas do último meio-século, o lugar que de direito lhe pertence»⁹⁷. Por seu

⁹⁵ Branquinho da Fonseca também tinha a noção de que o seu livro interessaria preferencialmente aos antigos estudantes de Coimbra, pois chega a usar esse argumento para influenciar o editor. O romance tinha, no original, 470 páginas dactilografadas, o que, segundo a editora, daria mais de 500 páginas impressas. Ora, um romance tão volumoso não cumpria os critérios contabilísticos da editora, os quais não permitiam que o livro ultrapassasse as 300/350 páginas, de modo a que o preço de capa não fosse além dos 25/30\$00. Um preço mais elevado condenaria o romance ao fiasco comercial, porquanto as pessoas não compram livros caros. Branquinho, em carta à Coimbra Editora, datada de 5 de Junho de 1946, rebate os argumentos comerciais apresentados, que conduziriam a uma edição limitada a 2000 exemplares, dizendo que se justifica uma edição maior, precisamente «pelo assunto do livro, que além do público habitual dos romances o levará ao sector especial e seguro dos saudosistas da boémia coimbrã».

⁹⁶ Franco Nogueira, «Algumas Correntes da Novelística Portuguesa Actual», in *Jornal de Crítica Literária*, Lisboa, Livraria Portugal, 1954, p. 118.

⁹⁷ Pierre Hourcade, «Homenagem a Branquinho da Fonseca», in *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 216.

lado, Luís Forjaz Trigueiros, embora situando *Porta de Minerva* numa certa linha presencista que privilegia os temas da adolescência e dos «quadros escolares de Coimbra», chega à conclusão de que *Porta de Minerva* «é sobretudo um romance de temperatura social»⁹⁸. Na mesma linha de crítica, Gulbour de Vasconcelos diz mesmo que «“Porta de Minerva” não justifica, é certo, a publicidade que se está a fazer à sua volta»⁹⁹, dando assim testemunho da repercussão que o romance teve em certos meios, e da publicidade que surgiu em alguns jornais¹⁰⁰.

Outros críticos, porém, não elogiando o livro como romance, apontam linhas de leitura que, tendo em conta a obra global do autor, podem revelar pistas não negligenciáveis. Assim, Guilherme de Castilho, que considera *Porta de Minerva* um texto esteticamente inferior aos contos do autor, é sensível aos «minicontos» que, em seu entender, estão disseminados no romance:

«Em *Porta de Minerva*, independentemente de magníficas sequências narrativas, de, digamos, alguns “minicontos” escritos, como sempre, em impecável estilo, a obra, no seu todo, claudica na medida em que o autor não se mostra capaz de seguir e de nos dar com coerência e continuidade o evoluir, *no tempo*, dos sentimentos, das paixões, das dúvidas das suas personagens.»¹⁰¹

A leitura de Guilherme de Castilho, ao valorizar os «minicontos» existentes no tecido narrativo do romance, havia já sido entrevista, em 1948, por João Gaspar Simões:

«(...) *Porta de Minerva*, em vez de manter a coesão e o interesse que era de esperar de um livro onde, aliás, o estilo de ficção é, por vezes, de primeira ordem, se fragmenta, convertendo-se numa sucessão de “contos” que um fio puramente folhetinesco liga entre si. Com efeito, se pusermos de lado a primeira parte de *Porta de Minerva*, onde o processo anedótico mata por completo as melhores virtudes de Branquinho da Fonseca, ser-nos-á fácil

⁹⁸ Luís Forjaz Trigueiros, «Literatura Psicologista, Metafísica e de Situação Existencial», in *Novas Perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 45.

⁹⁹ Gulbour de Vasconcelos, «“Porta de Minerva, de Branquinho da Fonseca», *Acção*, Lisboa, 15 de Janeiro de 1948.

¹⁰⁰ Um anúncio publicitário sobre a segunda edição de *Porta de Minerva*, publicado no *Jornal de Letras e Artes*, nº7, 15 de Novembro de 1961, p. 4, fala do livro nestes termos: «Um livro admirável sobre a vida Académica Coimbrã. Uma obra que se impõe pelo vigor literário e a lucidez impiedosa».

¹⁰¹ Guilherme de Castilho, «Percorso Literário de Branquinho da Fonseca», p. 48.

encontrar no resto do livro páginas de grande beleza, “contos” de poético e saboroso recorte.»¹⁰²

De acordo com esta ideia, o pequeno fôlego narrativo de Branquinho da Fonseca, incompatível com o romance¹⁰³, teria levado o escritor a escrever um romance que não é mais do que um conjunto de contos interligados por algumas personagens comuns, pela reincidência de espaços, ambientes e atmosferas; faltando ao texto coesão estrutural, interdependência causal dos eventos narrados e aprofundamento da interioridade das personagens. Um elemento que contribui para a desorganização do romance e lhe confere uma estrutura descosida, em que avultam episódios que podem ser lidos como contos, é a multiplicação de personagens, que se vão renovando de acordo com as situações, perfazendo cada episódio uma narrativa, que só não é autónoma porque se insere num conjunto de outras narrativas coordenadas pelo ambiente social. As personagens são, normalmente, usadas pelo narrador heterodiegético de acordo com os seus propósitos narrativos muito controlados pela informação memorial do autor. Assim condicionado, o narrador dificilmente permite às personagens uma autonomia ética que as faça evoluir no tempo como verdadeiros caracteres romanescos. Muitos dos capítulos do romance são, de facto, episódios coordenados, e, como diz Gaspar Simões, «cada um de per si, os episódios de *Porta de Minerva* mostram superiores qualidades de ficção»¹⁰⁴; faltam-lhes, porém, o cruzamento e a subordinação, no tempo e no espaço, necessários à coesão do tecido romanesco.

O capítulo inicial do romance é o primeiro exemplo de um capítulo que podia funcionar como um conto, porque contém elementos diferenciados que perfazem uma história coerente: a ilusão do protagonista acerca do ambiente estudantil de Coimbra, a ameaça de desilusão, e a quase certeza da desilusão. Por outro lado, estão marcadas as características de carácter de Bernardo, a personagem principal, que fazem acreditar que a dureza do meio não o assustará, pois como ele próprio diz, «é bom que estes gajos vão sabendo que sou duro de roer..» (p. 14)¹⁰⁵. No que diz respeito a estes elementos

¹⁰² João Gaspar Simões, «Branquinho da Fonseca - Porta de Minerva», in *Crítica III - Romancistas Contemporâneos (1942 - 1961)*, Lisboa, Delfos, s. d., p. 290.

¹⁰³ Cf. a seguinte apreciação de Pierre Hourcade: «Coisa curiosa: se eu quisesse situar Branquinho em função dos escritores franceses contemporâneos, sendo ele, no fundo, tão pouco romancista, aproximá-lo-ia talvez de romancistas - contistas - mais contistas, é certo, que romancistas - como um André Dhôtel, um Henri Bosco. Menos vigiado e abundante que o segundo, mas tão poeta como ele, mostra-se, como o primeiro, cidadão do “país a que nunca se chega”...» (*op. cit.*, p. 218).

¹⁰⁴ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 291.

¹⁰⁵ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, 3ªed., Lisboa, Portugal, 1968.

essenciais, o que se seguirá no resto do romance será apenas um desenvolvimento, e, em alguns casos, apenas um arrastamento, entrecortado por muitos capítulos que poderiam funcionar perfeitamente como textos autónomos, porque iniciam e concluem uma história que não transcorre os limites materiais e narrativos do capítulo, adquirindo um lugar no tecido narrativo do romance, não pela sua pertinência subordinada ou subordinante, mas por um mero efeito de sintaxe coordenada. São raros os capítulos cujas histórias se continuam e interpenetram (à semelhança do que acontece, por exemplo, com os capítulos um e dois da terceira parte). Por vezes, dois ou mais capítulos criam um segmento narrativo dividido em várias partes, mas funcionando como uma unidade, como acontece, por exemplo, com os curtíssimos capítulos onze, doze e treze da terceira parte, que perfazem três cenas de um episódio em tríptico: a primeira cena é a chegada ao Buçaco do grupo excursionista composto por Bernardo, Elizabeth; Catarina, e Mr. Ardison; a segunda é o comportamento debilmente faunesco de Bernardo¹⁰⁶, a terceira, quase inteiramente dialogada, é uma conversa de salão que decorre das duas cenas anteriores, mas que não tem o jogo de perversidade latente que dinamiza o episódio, em grande medida similar, protagonizado por José Machado, Maria Lencastre e Ângela, as três personagens do conto “A Minha Inimiga” (CM), quando vão a Sintra, numa queirosiana romagem de traições e equívocos. O último capítulo do tríptico termina com uma insinuante interrogação de Catarina, mas o capítulo seguinte, abrindo com uma declaração abrupta do destravado Manuel Vaz¹⁰⁷, («Mulheres e toiros são a mesma coisa» p. 234), deixa em suspensão elíptica a interrogação da sofisticada Catarina. Uma suspensão muito conveniente a um bom conto.

É relativamente comum pensar-se que um bom contista não é necessariamente um bom romancista. Branquinho da Fonseca não constitui, pois, um exemplo isolado. Entre os prosadores normalmente relacionados com o grupo da *Presença*, destaca-se Miguel Torga, sobretudo pela qualidade dos seus contos¹⁰⁸. Torga também escreveu

¹⁰⁶ «- Beth, fuge dos faunos da floresta – disse Bernardo, descendo a encosta íngreme, ao lado de Catarina» (p. 229).

¹⁰⁷ Manuel Vaz, uma das personagens mais enérgicas do romance e também uma das mais interessantes, por causa do seu carácter matizado e desconcertante, tem, acerca das mulheres, algumas opiniões, cuja violência as torna suspeitas e indignas de confiança, como acontece com os comentários de o “Barão”, bem representados pelo seguinte exemplo: «Para mim as mulheres são uns animais como os outros...» (*O Barão*, p. 36).

¹⁰⁸ Se exceptuarmos João Gaspar Simões e José Régio - dois presencistas que cultivaram o romance com alguma insistência e apreciável qualidade – os restantes membros do grupo não se destacaram pelos seus

romances, mas essa faceta da sua obra não é, por via de regra, tão valorizada como a poesia ou os contos. Na verdade, um romance como *Vindima* é mesmo repetidamente depreciado como texto romanesco¹⁰⁹. *Vindima* não é propriamente um livro mau; contém trechos em que aflora, por momentos, a marca inconfundível do estilo torguiano. Essas passagens são, porém, apenas segmentos narrativos quase autônomos; no fundo, são pequenos contos que denunciam a presença do contista e atrofiam o fôlego sinfônico, e não apenas concertante, do romancista.

Um caso análogo, apesar das múltiplas diferenças, é proporcionado pelo romance *Bel Ami*, de Maupassant. O ensaísta Allan H. Pasco, lenificando, de algum modo, as sobranceiras pretensões de romancista de Maupassant, tece sobre *Bel Ami* um comentário que muito se assemelha ao que tem sido dito sobre o romance de Branquinho:

«The manifest failure of *Bel Ami* (1885) comes not from the shallowness of the main character's characterization, it seems to me, but from the lack of total coherence. Each of the chapters makes a fine, occasionally a brilliant, short story, but the multiple effects which in a novel tie the chapters to the whole never quite succeed in glueing the segments of Maupassant's novel together.»¹¹⁰

Alberto Moravia, na mesma linha de análise, compartilha com Pasco a opinião sobre as imperfeições romanescas de *Bel Ami* - o romance de um escritor, cujo enorme talento é visivelmente prolífero nas narrativas curtas, nomeadamente no conto. Moravia acrescenta ainda o exemplo superiormente elucidativo de Tchekhov:

talentos romanescos. Com efeito, a parte romanesca da prosa de Torga não é muito considerada; Branquinho é autor de um único romance, o mesmo acontecendo com Adolfo Casais Monteiro, cujo romance *Adolescentes* ficou sem continuidade.

¹⁰⁹ Vd., por exemplo, as seguintes considerações de Teresa Rita Lopes: «*Vindima*, um romance de 1945, representa de forma mais evidente a sua contribuição voluntária para a obra do Neo-Realismo (...) Foi gesto, como veremos, passageiro e até, por sinal gorado...»; «No que respeita à luta de classes que o autor quer abordar em *Vindima*, forçoso é constatar que o tiro acertou ao lado (...) a tendência de Torga de privilegiar, nas personagens, a elementaridade dos seus instintos – o que lhes dá a força que nos contos têm – não propicia a elaboração de romances. (...) O que fica deste romance já existia, condensadamente, num conto do mesmo nome “*Vindima*”, publicado pela primeira vez em *Montanha* (1941) e retomado em *Contos da Montanha*.» (Miguel Torga – *Ofícios a “Um Deus de Terra”*, Rio Tinto, Edições Asa, 1993, p. 9 e 51). Uma apreciação substancialmente diferente encontra-se em Eloíza Álvarez, «“*Vindima*”, de Miguel Torga: Axiologia e Estética», in *Aqui, neste Lugar e nesta Hora*, Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 19-34.

¹¹⁰ Allan H. Pasco, «On Defining Short Stories», in Chrales E. May, *The New Short Story Theories*, p. 125.

«...Maupassant y Chéjov, cuando ensayaron la novela o el “récit”, se mostraron mucho menos ricos y convincentes que en el cuento. Algunos cuentos casi novelescos de Chéjov, *Bel Ami* de Maupassant, antes que de novelas propiamente dichas, sugieren la idea de cuentos inflados, alargados, aguados (...) Maupassant nos da una serie de cuadros aislados, sólo vinculados el uno con el otro por la presencia del protagonista.»¹¹¹

E em outro domínio, o da literatura de língua inglesa, coloca-se a mesma questão, mas em termos inversos, como refere Wendell V. Harris, a propósito de Dickens, Trollope e Hardy: um excelente romancista não é necessariamente um bom contista¹¹², e falha os seus propósitos de contista, sobretudo quando transporta para o conto a técnica alheia do romance:

«(...) That is why the bulk of the short fiction of writers like Dickens, Trollope, or Hardy seems so uninspired – it tried to translate a vision for which the short fiction piece simply could not be appropriate.»¹¹³

Porta de Minerva pertence, por conseguinte, a uma ampla galeria de obras tipificadas: é o romance de um contista que transpôs para a narrativa romanesca a técnica e as estratégias do conto. A debilidade estrutural do romance não diminui, no entanto, a sua relevância como texto marcadamente fonsequiano. Nas suas sequências mais conseguidas estão, de forma clara, as marcas irrefragáveis do estilo de Branquinho, bem como os elementos essenciais que enformam a sua cosmovisão. Os “contos” de *Porta de Minerva* enquadram-se numa mesma corrente que dá coerência ao universo ficcional do autor. António Quadros, por exemplo, numa leitura globalizante, aproxima *Porta de Minerva* de *O Barão* e de *Bandeira Preta*. Segundo o ensaísta, o «*Barão* é, afinal, o capitão D. Pedro da *Bandeira Preta*, depois de ter passado pela Universidade»¹¹⁴, e a

¹¹¹ Alberto Moravia, «El Cuento y la Novela», in Carlos Pacheco et al., edd., *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 344.

¹¹² É evidente que há muitos exemplos de grandes romancistas que escreveram contos de superior qualidade; não deixando, porém, de serem considerados sobretudo como romancistas. É o caso, por exemplo, de Eça de Queirós, cujo conto *José Matias* é, segundo Juan Paredes Núñez, «um dos mais belos e sugestivos não só da narrativa queirosiana e portuguesa como de toda a novelística universal.» («*José Matias* de Eça de Queirós – Tentativa de descrição estrutural», *Colóquio/Letras*, nº 83, 1985, p. 34).

¹¹³ Wendell V. Harris, «Vision and Form – The English Novel and The Emergence of The Short Story», in Charles E. May, *op. cit.*, p. 187.

universidade representa um espaço e um tempo de iniciação, um ritual de iniciação dominado pelo fracasso. «Todo o livro», diz António Quadros, «está construído simbolicamente, como a descrição fiel, ora dramática, ora cómica, do ritual de iniciação do adulto, que a Universidade representa ou julgou um dia poder representar», mas, «como ritual de iniciação, a educação universitária é um fracasso»¹¹⁵. Um fracasso que não é exclusivo de um tempo específico, nem sequer de um espaço bem determinado. Taborda de Vasconcelos, comentando, em 1962, a segunda edição de *Porta de Minerva*, salienta a actualidade do livro, indo ao encontro da visão negativa da universidade apontada por António Quadros:

«Lido agora (...) deixa-me a convicção de nada se ter alterado, quer na estrutura dos acontecimentos, quer no aspecto físico do cenário coimbrão em que decorre, no lapso de tempo volvido desde a data em que o autor, então estudante ainda, participou dos factos que narra, e a actual conjuntura em nossos dias pressuposta.»¹¹⁶

E no que concerne à global ineficácia da iniciação universitária, em 1973, na introdução a uma entrevista a Branquinho, publicada no *Jornal da Madeira*, é referido um caso curioso, que expande, geograficamente, a visão pessimista do romance. Num curso de especialização em Cultura Portuguesa, ministrado por Luís de Sousa Rebelo, na Universidade de Londres, o professor aconselhou aos alunos a leitura de *O Barão*. Um dos alunos do curso, perante o espanto do professor, preferia, no entanto, que o livro escolhido tivesse sido *Porta de Minerva*, e a justificação era paradoxalmente clara: «o que acontecia na universidade descrita pelo romancista português era o que ainda hoje acontecia na universidade de Londres»¹¹⁷.

A visão negativa da universidade é admitida pelo próprio autor do romance, porquanto, na mesma entrevista, Branquinho revela a intenção de continuar *Porta de Minerva*, isto é, pretende escrever outro romance que mostre a evolução dos estudantes: «furibundos socialistas na juventude e efectivos conservadores na adulta idade, com seus

¹¹⁴ António Quadros, «Virtualidade e Frustração: “A Porta de Minerva”, de Branquinho da Fonseca», in *Crítica e Verdade - Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1964, p.40-41.

¹¹⁵ Id., *ibid.*, p. 41-42.

¹¹⁶ Taborda de Vasconcelos, «Porta de Minerva», *O Comércio do Porto*, 8 de Maio de 1962.

¹¹⁷ *Jornal da Madeira- Suplemento “A Ilha”*, 30 de Agosto de 1973, p. 4.

lugares de confiança nos quadros da plutocracia e nos ministérios governamentais»¹¹⁸. O romance não chegou a ser escrito, mas a sinopse elaborada pelo escritor projecta em *Porta de Minerva* uma orientação de leitura que dá razão à interpretação de António Quadros.

Porta de Minerva é um romance hesitante logo a partir do título. Em apontamentos constantes do espólio de Branquinho, verifica-se que o escritor hesitou não só no título a atribuir ao romance, como ainda na autoria. O título inicial era “As Sete Colunas”, e seria, muito provavelmente, acompanhado de uma citação condizente, extractada do “Livro dos Provérbios”. Recusado este primeiro título (riscado na folha do apontamento), surge como segunda hipótese “A Porta Férrea”, sendo igualmente riscado; e, finalmente, o título definitivo “Porta de Minerva”, acompanhado da epígrafe camoniana extraída de *Os Lusíadas*, III, 97, 1-2: «Fez primeiro em Coimbra exercitar-se/O valeroso ofício de Minerva». As dúvidas quanto ao título a adoptar existiram também quanto à autoria, pois no mesmo apontamento surge escrito o nome “Branquinho da Fonseca” e, logo a seguir, “António Madeira”, sendo este último riscado.

Os três títulos são visivelmente semelhantes na proposta de sentido que, cataforicamente, pretendem instaurar: enquadram-se todos na área semântica do saber e da aprendizagem. “As Sete Colunas” da sabedoria têm, contudo, um alcance mais vasto do que a localizada “Porta Férrea”; e a “Porta de Minerva” é uma espécie de compromisso: tem alguma da amplidão das “Sete Colunas”, através da tutela de Minerva, e tem igualmente alguma da restrição local da “Porta Férrea”, nomeadamente através da epígrafe camoniana, eficazmente contextualizadora. A opção autoral também se revela acertada, pois *Porta de Minerva* é um romance fortemente autobiográfico.

Os indícios autobiográficos encontram-se disseminados um pouco por toda a obra de Branquinho, mas concentram-se, de forma mais evidente, em alguns contos e sobretudo em *Porta de Minerva* e *Bandeira Preta*; por isso, estes dois livros podem ser lidos como um subconjunto específico no conjunto dos textos narrativos. Bernardo, a personagem que atravessa todo o romance, e que confere, por essa via, alguma unidade ao tecido narrativo, é uma figura humana muito próxima de Pedro, o capitão pirata, que também estabelece a ligação entre quase todos os contos de *Bandeira Preta*. Bernardo é um jovem estudante universitário; Pedro é um adolescente que, no último conto do ciclo, “Um Peixe Gordo”, ao contactar de perto com a inexorabilidade da morte e a viabilidade

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

do amor, abandona, compulsivamente, o tempo dourado da infância e dá os primeiros passos nos caminhos incertos da idade adulta. O último conto de *Bandeira Preta* marca, assim, o fim de um ciclo; o primeiro capítulo de *Porta de Minerva* inaugura um novo ciclo; e as semelhanças das duas personagens, nomeadamente ao nível do carácter, da origem familiar, social e geográfica, permitem estabelecer uma ligação de continuidade entre as duas figuras e entre os dois textos. É claro que os contos são posteriores ao romance, no que concerne ao tempo da escrita e da publicação; no entanto, essa anacronia externa não inibe o processo interno de evolução diacrónica, denunciado pelas personagens protagonistas e pela similitude de espaços físicos, sociais e psicológicos. Depois de ter narrado a juventude estudantil de Bernardo, Branquinho, ao escrever os contos de *Bandeira Preta*, regressa ao tempo e ao espaço da infância, que pertencem, em grande medida, tanto às personagens Bernardo/Pedro, como à “personagem-síntese”, cujas características, pulverizadas em várias personagens masculinas do conjunto da narrativa, configuram um feixe de traços caracterológicos consubstanciais ao próprio escritor¹¹⁹.

A sugestiva e bem arquitectada leitura de António Quadros, que aproxima vários textos de Branquinho, em especial *Porta de Minerva*, *Bandeira Preta* e *O Barão*, permite considerar o romance como um momento de religação simbólica que extravasa as fronteiras específicas de cada texto e lhes confere uma amplitude significativa que subjaz, como uma espécie de “baixo-contínuo”, em toda a obra do autor:

«A *Porta de Minerva* é o momento que religa os dois ciclos portugueses de infância e maturidade, na circunstância crítica de uma actualidade problemática.»¹²⁰

As ligações intertextuais profundas e estruturantes, reveladas pela leitura amplificante de António Quadros, detectam-se igualmente em áreas mais restritas. A primeira frase do romance marca a fronteira entre dois mundos, dois tempos e duas vivências diferentes:

¹¹⁹ Cf. Jacqueline Mader-Herrmann, *Branquinho da Fonseca: Profils et Perspectives*, Dissertação de Doutoramento policopiada, Université de Toulouse-Le Mirail, 1993, p. 105: «Il est tout à fait significatif que l'unique ouvrage portant sur l'enfance de l'écrivain, *Bandeira Preta*, ne soit le reflet que de ses détentes à la campagne, au sein de la nature dans la région de Mortágua».

¹²⁰ António Quadros, *op. cit.*, p. 152.

«A paisagem de montes e pinhais tinha ficado para trás, apagada no lento anoitecer daquela tarde de Outono.» (p. 11)

A paisagem de montes e pinhais representa o espaço de onde Bernardo vem, e simboliza o tempo de meninice e aprendizagem vivido nesse espaço. É essa experiência que agora fica para trás, dando lugar a um espaço e um tempo desconhecidos. O desconhecimento e a incerteza são, de certa forma, representados pelo comboio, um símbolo de viagem e libertação, que vai ser recorrente ao longo do romance, funcionando, nas situações mais asfixiantes, como uma possibilidade de fuga ao espaço de Coimbra; porém, no *incipit*, o comboio, que «rolava cego dentro da noite» (p. 11), é ainda um símbolo promitente; a sua corrida cega harmoniza-se com a inquietação expectante da personagem, pois Bernardo não dormia: «Pensava na vida que ia começar, como estudante da famosa Universidade, cheia de tradições e de lendas» (p. 11). No entanto, «Parecia-lhe que o comboio corria da luz para a escuridão e que lá na sua terra ainda a esta hora brilhava o mesmo sol quente e alegre. Mas não tinha saudade». Esta oposição entre a luz do espaço da infância e a escuridão do novo espaço é, no princípio do romance, um sinal ominoso de antecipação do desengano. Bernardo, dominado pelas ilusões acerca da universidade «cheia de tradições e de lendas», ainda «não tinha saudade» do espaço que estava abandonando. Mas a saudade e a necessidade de regresso não demorarão muito a surgir.

Ao chegar a Coimbra, Bernardo é recebido pela praxe; ao sair de Coimbra, no fim do romance, é acompanhado pela praxe. À chegada, trazia a ilusão criada por uma mitologia universitária vista à distância; à saída, rasgadas simbolicamente as roupas, Bernardo sente-se renascer. Para ele, as roupas rasgadas¹²¹ significam a destruição de uma falsa sabedoria, de um conhecimento acrítico e inútil; significam a libertação da noite anunciada no início do romance:

«Atravessou o jardim da Universidade; pela nobre Porta de Minerva, com seu arco de pedra coroado pela deusa antiga, desceu à rua estreita. E como

¹²¹ Miguel Torga também refere este ritual no seguinte apontamento: «Médico. Conforme a tradição, mal o bedel disse que sim, que os lentes consentiam que eu receitasse clisteres à humanidade, conhecidos e desconhecidos rasgaram-me da cabeça aos pés. Só deixaram a capa. E aí vim eu pelas ruas fora o mais chegado possível à minha própria realidade: um homem nu, envolto em três metros de negrura, varado de lado a lado por um terror fundo que não diz donde vem nem para onde vai.» (*Diário I*, 7ª ed., Coimbra, 1989, p. 11).

num regresso simbólico à pureza primitiva, nu, debaixo da velha capa sacudida pelo vento, sentia que era, enfim, um homem livre.» (p. 315).

Bernardo é agora um homem livre, não por ser licenciado; é livre porque tem, finalmente, licença para abandonar um espaço sombrio, cujo desconforto é insinuado logo no contacto inicial. Nas primeiras impressões de Coimbra, avultam as sombras, as ruas tortuosas, a sensação de peso opressivo dos edifícios:

«Pegaram de novo na mala e viraram à esquerda por uma rua que descia, íngreme e escura, a afundar-se entre dois edifícios enormes e esmagadores. Naquela fria noite de Outubro vinha das esquinas um vento que cortava.»(p. 16).

A escuridão e aspecto labiríntico das ruas são características partilhadas pela casa, a “Real República dos Kágados”: «A porta da rua estava sempre aberta e dava para uma escada estreita, íngreme e negra como um cano (...) Calados, foram a subir os degraus, que rangiam»(p. 16). Tanto as escadas sombrias como o ranger da madeira, bem como a humidade e o frio¹²², são elementos típicos das descrições fonsequianas de espaços negativos. A maneira como é descrito o primeiro contacto de Bernardo com a “República dos Kágados” é um sinal de que ele, vindo da luz, não irá aceitar facilmente aquele lugar de treva. Como de facto irá acontecer. As ilusões de Bernardo sobre a iniciação nos rituais de Minerva começam a desaparecer logo no primeiro contacto com o templo. A universidade não será o lugar da verdadeira iniciação, ou será uma iniciação negativa, o que coloca a necessidade de um outro tipo de iniciação, que surgirá em *Bandeira Preta*. Quando, em tempo de férias, de fugas, ou de estratégias retiradas políticas, Bernardo regressa à casa familiar e aos lugares da infância, revisita, como actividade revitalizadora, os percursos geográficos que delimitam a topografia natural de Pedro. Logo no primeiro regresso, depois da temporada inicial passada em Coimbra, Bernardo, ainda no comboio, sente a alegria antecipada de um Ulisses regressado à ilha familiar:

¹²² Vd. A seguinte passagem de *A Criação do Mundo*, de Miguel Torga: «Da janela dum quarto traseiro do Hotel Mondego, onde nos instalámos, olhei a cidade. Chovia. A vista patinhava, desolada, num chão escorregadio de telhados velhos. Do alto da torre da Universidade caíam badaladas funéreas. Um comboio asmático passou pela rua fora, a apitar. Uma tristeza húmida anoitecia tudo.» (*A Criação do Mundo II*, 4ª edição refundida, Coimbra, 1970, p. 35).

«Da janela do comboio em que regressava a casa dos pais, onde ia passar as férias do Natal, Bernardo olhava, com íntima alegria, os montes cobertos de pinhais e os nevados píncaros da serra que dava a grandeza à paisagem (...) Porque sentia aquela espécie de comoção tumultuosa de quem regressasse, qual aventureiro Ulisses, de um país lendário?» (p. 51)

A paisagem avistada da janela do comboio antecipa os lugares de revitalização física, psíquica e anímica, que são comuns a várias personagens da narrativa de Branquinho, circulando, assim, entre todas elas uma mesma atracção pelo espaço natural, que é, na maioria dos casos, o espaço rural da infância, dominado por florestas, vales e montanhas, onde as personagens procuram uma réstia daquele encantamento e esperança que a infância lhes ofertou e a passagem pelas cidades foi paulatinamente liquidando.

O espaço do regresso e as similitudes das personagens regressadas perfazem um elemento iterativo que propicia a coesão alargada da narrativa, mas são, de igual modo, um dos sinais que veiculam a intencionalidade autobiográfica dos textos, pois, por um lado, é como se todas essas personagens fossem modulações de um único protótipo; por outro lado, o espaço rural, nas suas variações telúricas, sociais e humanas é perfeitamente identificável, é mesmo muitas vezes sobreponível ao espaço de origem do escritor, como acontece, de forma evidente, em *Porta de Minerva* e *Bandeira Preta*. Bernardo e o seu protector quartanista Inácio Gaio são «da mesma vilória serrana, lá para as bandas de Viseu» (p. 14); Pedro e o seu amigo Chinca (*BP*) vivem também num lugar geográfico situado entre Coimbra e Viseu, ou seja, na região de Mortágua¹²³.

Em *Porta de Minerva*, a dimensão autobiográfica é patente: espaço, tempo histórico e personagens constituem um mundo que se deixa ler à luz de coordenadas históricas e histórico-literárias precisas e bem determinadas. A acrescentar à visibilidade do romance, surgem ainda as declarações de Branquinho assumindo o pendor autobiografista do livro¹²⁴, e, facto ainda mais relevante, os seus esquemas de distribuição das personagens pelas figuras históricas que pretendem representar. Assim, de acordo com

¹²³ Ao falar dos espaços naturais na narrativa de Branquinho, Jacqueline Mader-Herrmann associa esses espaços a Mortágua: «Tout ce paysage encadrant la “vila” de Mortágua, toutes les activités de plein air comme les courses éperdues des enfants dans les forêts, les lieux de chasse, les cachettes repérées, empruntées et gardées secrètes, les culbutes et les cabrioles dans les prés, les jeux fous dans l’eau des rivières et sur les barques, la pêche, sont et resteront ses grands compagnons et ses grandes passions.» (*op.cit.*, p.100).

um apontamento solto constante do espólio, José Régio é retratado na figura de Júlio, e a Edmundo de Bettencourt corresponde Barroso. Não é muito difícil encontrar correspondentes para as outras personagens principais¹²⁵, a começar por Bernardo Cabral, que será a projecção textual do próprio autor. O livro é pois um *roman à clef* cuja decifração não levanta grandes dificuldades, não proporcionando também grande interesse, isto é, um interesse que aumente as suas qualidades literárias. Enquadra-se num conjunto de textos narrativos de autores mais ou menos contemporâneos¹²⁶, que versam, em moldes muito semelhantes, temas igualmente similares e pouco motivadores: a desagradável e anquilosada praxe coimbrã; a mesmice infrutífera da pedagogia universitária¹²⁷, a boémia provinciana e boçal dos estudantes¹²⁸; as tentativas inconsequentes de intervenção política, que não passam, no fundo - como, de algum modo, viria a reconhecer Branquinho - de tirocínios de políticos precoces, preocupados em alcançar, mais tarde, os pingues cargos da plutocracia dominante.

Esta rede de temas globalmente pobres é acrescida de uma outra linha temática: o grupo de intelectuais e literatos de café que decidem publicar uma revista literária para agitar a modorra ensonada de Minerva e incendiarem o país com os seus poemas e ensaios revolucionários. Bernardo faz parte desse grupo e acaba por criar uma amizade íntima com Júlio, facto que reforça a dimensão autobiográfica do romance. A revista que

¹²⁴ Vd. a entrevista a Manuel Poppe, *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976: «*Porta de Minerva* tem uma grande base de autobiografia. E depois, noutros contos, há sempre dados autobiográficos».

¹²⁵ Na sua Dissertação de Mestrado, Júlio Branco elabora um quadro de correspondências, comparando os factos históricos relacionados com o lançamento da revista *Presença* e a ficcionalização desses factos em *Porta de Minerva*. (*Percursos da Poesia de Branquinho da Fonseca*, p. 15-17).

¹²⁶ Foram vários os escritores que escreveram textos narrativos que abordam o ambiente estudantil de Coimbra; permito-me, no entanto, destacar os seguintes: Miguel Torga, *O Terceiro Dia da Criação do Mundo*, 1938; Fernando Namora, *Fogo na Noite Escura*, 1943; Vergílio Ferreira, *O Caminho fica Longe*, 1943; Tomaz de Figueiredo, *Nó Cego*, 1950; José Régio, *Os Avisos do Destino*, 1953; João Gaspar Simões, *Amigos Sinceros*, 1941; Adolfo Casais Monteiro, *Adolescentes*, 1945. Com a excepção de Vergílio Ferreira, todos os autores citados foram colaboradores da *Presença*.

¹²⁷ Bernardo praticamente não vai às aulas, porque as considera «mais do que inúteis, prejudiciais» (p. 154). Como os professores repetiam de ano para ano só o que vinha nas sebatas, os alunos, mesmo os «ursos», «fingiam, sentados nas carteiras, habituando-se a usar uma máscara de conveniência. Talvez fosse essa a utilidade que dali traziam para a vida: aprender a afivelar a máscara» (p. 154). As aulas são tão penosas que a saída «era a libertação dos presos da cadeia» (p. 154).

¹²⁸ Um divertimento popular entre os estudantes, referido no romance, era a caça aos gatos. No *Diário*, Miguel Torga também se referiu a essa bárbara diversão, nos seguintes termos: «Continuam as matanças de gatos, à mocada, cá na república. Uma selvajaria. Só quem assiste a isto pode avaliar o que é um homem primitivo. Não há Universidade que nos tire da idade da pedra lascada.» (*Diário I*, 7ª ed., Coimbra, 1989, p.10).

o grupo publica intitula-se “Agora”, um nome que tem evidentes semelhanças com “Presença”, e parte de uma proposta de Bernardo¹²⁹, que pretendia publicar:

«uma folha donde se dissesse à sonolência nacional, aos bonzos das letras e das artes, tudo o que se pensava deles e de todos, donde se fizesse ouvir a voz de guerra às múmias e o grito de triunfo dos novos caminhos.» (p. 221)

O nome da revista é proposto por Barroso – personagem que, segundo o apontamento de Branquinho, corresponde a Edmundo de Bettencourt, o inventor do nome “Presença”¹³⁰. Além disso, Bernardo publica um livro de versos a que dá o nome de *Poesias*, um pequeno volume que «passou despercebido nas livrarias» (p. 220), e Júlio acabava de publicar os seus *Poemas dos Caminhos Cruzados*, um livro que só os amigos leram. Os dois títulos apontam claramente para o universo poético de Branquinho e Régio.

De toda a actividade criativa do grupo, sobressaem sobretudo duas coisas. Por um lado, nota-se que a cultura viva, embora escassa, passa ao lado da universidade¹³¹. É nas conversas de café que se vão gerando discussões sobre literatura e sobre arte; é no quarto de Barroso que se assiste a um dos poucos divertimentos civilizados dos estudantes: a audição de uma gravação da nona sinfonia de Beethoven, executada pela orquestra de Berlim¹³².

¹²⁹ Recorde-se o já citado testemunho de Edmundo de Bettencourt: «Creio ter ajudado em alguma coisa a fundação da “presença”, juntamente com José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, se bem que a ideia e os maiores esforços para o seu lançamento pertençam a este último escritor que, com os dois primeiros, ficou a dirigi-la, devendo contar-se Afonso Duarte, Abel Manta e Navarro, então vivendo já em Lisboa, Fausto José e Alexandre de Aragão, no número dos colaboradores da primeira hora.» (João de Brito Câmara, *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, p. 31).

¹³⁰ vd. João de Brito Câmara, *op. cit.*, p. 21.

¹³¹ Diz Miguel Torga numa passagem de *A Criação do Mundo*: «Incapaz de responder às urgentes interrogações que lhe fazíamos, e agora sem prestígio moral, a Universidade passou a um plano secundário na minha vida. Toda a burocracia escolar - aulas, chamadas, frequências, exames - , deixou de ter outro sentido que não fosse sair o mais depressa possível de tal engrenagem. Só fora dela, e contra ela, o espírito podia caminhar. Era à sombra da bandeira libertária da *Vanguarda* que a inquietação mais inconformada encontrava esperança.» (*A Criação do Mundo II*, 4ª edição refundida, Coimbra, 1970, p. 82).

¹³² Beethoven é também o compositor eleito pelo pai do capitão D. Pedro, para tentar iniciar o filho na arte de ouvir música: «A melodia do clarinete, nítida e penetrante, tinha uma emoção que Pedro nunca sentira em outra música. E bem sabia não ser genial a arte do velho “São Paulo”, mas só habilidade de palhaço que em seu tempo calcorreara as Sete-Partidas do Mundo. Assim lho dizia o pai, sorrindo da ingenuidade dos seus elogios e exemplificando os voos dum génio verdadeiro com sinfonias de Beethoven, logo requeridas à discoteca.» (*Bandeira Preta*, p. 17).

O simbolismo da energia musical de Beethoven faz mais sentido, talvez paradoxalmente, no ambiente rural, mas vivo e inquietante, de *Bandeira Preta* do que no cenário ruidoso dos estudantes de *Porta de Minerva*.

«O quarto cheio de gente, uns sentados sobre a cama, outros nas cadeiras e no chão, e o fumo dos cigarros toldando o ar de um cinzento difuso, dava ao ambiente um aspecto estranho e irreal. Bernardo e Manuel Vaz entraram calados e encostaram-se a uma parede, a ouvir religiosamente, como se tivessem entrado numa igreja.» (p. 238)

Por outro lado, o grupo proporciona as relações de amizade, que são uma forma privilegiada de aprendizagem. Segundo António Quadros, a amizade é mesmo «a única conquista positiva que o protagonista de *Porta de Minerva* traz da experiência universitária coimbrã. Nada mais»¹³³. A amizade é também o sentimento mais valorizado nos contos de Branquinho; de modo que, também por essa via, os “contos” de *Porta de Minerva* podem ser lidos em conjunto com a obra contística do autor.

¹³³ António Quadros, *op. cit.*, p. 150.

No primeiro volume do seu *Diário*, Miguel Torga inicia as anotações diárias, no dia 6 de Fevereiro de 1932, com uma confissão amarga: «Passo por esta Universidade como cão por vinha vindimada. Nem eu reparo nela, nem ela em mim.» (*Diário I*, 7ª ed., Coimbra, 1989, p. 10).

2. 3. “O Barão”

No que diz respeito às relações entre novela e conto, o texto mais famoso de Branquinho, *O Barão*, é um bom exemplo. A maioria dos críticos que têm estudado *O Barão* parte do princípio de que o texto é uma novela, não havendo, portanto, necessidade de grandes elucubrações teóricas sobre o assunto¹³⁴. No entanto, a questão do género já foi colocada pelo menos duas vezes. Na verdade, numa recensão publicada em 1969, João Décio aborda explicitamente o assunto:

«Geralmente, *O Barão* tem sido chamado de novela e assim o faz David Mourão-Ferreira no posfácio ao livro. A novela contudo imporia a presença de inúmeras células dramáticas e de sucessividade de ações e personagens (...) Ora, isso justamente não acontece com *O Barão*, pois nos apresenta um único conflito, originado do encontro do inspetor escolar (narrador em primeira pessoa) com o Barão, personagem principal e, rigorosamente, quase única (...) Há uma unidade de conflito, o mesmo ocorrendo com o lugar e o tempo. Desta forma, é preferível chamar a obra de conto introspectivo, válido por revelar um momento chave, pois revelador de aspectos fundamentais do ser.»¹³⁵

¹³⁴ Vd.: Clara Rocha, *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 419-420; Álvaro Pina, «Dialéctica Narrativa da Novela “O Barão”», *Vértice*, vol. 38, nº415, 1978, p. 702-711; Rosa Maria Goulart, «O Barão: uma narrativa lírica», *Arquipélago*, nº4, 1984, p.247-259; Francisco Cota Fagundes, «A “visión esperpéntica” na elaboração estética de “O Barão”», *Colóquio/Letras*, nº 68, 1982, p. 26-34; José Régio, «Posfácio de José Régio», in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Clube Português do Livro e do Disco, 1974, p. 55-66; Maria Aparecida Santilli, «Branquinho da Fonseca: A Estética das Cesuras», in *Entrelinhas, desvendando textos portugueses*, São Paulo, Ática, 1984, p. 40-43; Yvonne David-Peyre, «Structure et Mouvements dans *O Barão* de Branquinho da Fonseca», in *Le Roman Portugais Contemporain – Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, p. 153-173; Leland Guyer, «“O Barão” and the Dark Night of the Soul», *Hispania*, vol.71, nº 3, 1988, p. 536-542; Edward A. Riggio, «Notes on Branquinho da Fonseca’s “O Barão”», *The Journal of the American Portuguese Society*, vol. 9, nº 2, 1975, p. 30-44; Nelly Novaes Coelho, «“O Barão” e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa», in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Clube Português do Livro e do Disco, 1974, p. 105-182; Alexandre Pinheiro Torres, «Solidão Ontológica ou Sociológica?», in *Romance: O Mundo em Equação*, Lisboa, Portugália Editora, 1967, p. 144-158; J. Baptista Nunes, «Alguns Aspectos do Livro de Branquinho da Fonseca “O Barão”», *Diário de Notícias*, 3 de Maio de 1973, p. 17-18.

¹³⁵ João Décio, «O Barão», *Boletim do Gabinete Português de Leitura*, nº 14, 1969, p. 82.

Massaud Moisés também se interessa pela questão, e opta pelo termo “conto”: «Quanto a *O Barão*, pode ser considerado um verdadeiro conto, apesar da tendência para classificá-lo de novela»¹³⁶.

João Décio, ao contrário da maior parte dos críticos, pensa que *O Barão* não é uma novela, mas sim «um conto introspectivo»; avançando argumentos que pretendem justificar a sua opinião¹³⁷. Sem se interrogarem sobre a questão, outros críticos têm também estudado o texto, partindo do princípio de que se trata, de facto, de um conto, pois é sempre essa designação que usam, nunca falando em novela. Óscar Lopes usa sempre a expressão «este conto»¹³⁸; Pierre Hourcade fala dos «contos da maturidade: *Rio Turvo*, *O Barão*, *Bandeira Preta*»¹³⁹; Cristina Paparella acolhe sob os termos “racconto” e “racconti”, textos tão diversificados como “Andares”, de *Zonas*, “Rio Turvo” e *O Barão*¹⁴⁰; Wolfgang Kayser, nas suas alusões a *O Barão* utiliza sempre a palavra conto¹⁴¹. Eunice Ribeiro perfilha também esta designação, pois diz claramente: «O Barão, protagonista do conto...»¹⁴², o mesmo acontecendo com Maria Leonor Machado de Sousa, que classifica o texto como «um conto de terror»¹⁴³. Por seu turno, Ricardo

¹³⁶ Massaud Moisés, *O Conto Português*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1981, p. 230.

¹³⁷ José Maria Rodrigues Filho defende uma opinião totalmente contrária à de João Décio: «A novela “O Barão”, às vezes classificada erroneamente como conto, tornou-se numa das obras mais lidas e notáveis do Modernismo português de carácter presencista.» (*Adaptação Fílmica de “O Barão” de Branquinho da Fonseca e “Madona do Campo Santo” de Fialho D’Almeida*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1996, p. 37).

¹³⁸ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 681 e 685.

¹³⁹ Pierre Hourcade, *op. cit.*, p. 216. Ao falar dos temas da ficção de Branquinho, Pierre Hourcade inclui, mais uma vez, *O Barão*, no conjunto dos contos: «Há, pois, sob o signo, por assim dizer, do sonho, toda uma temática digna de análise nos contos de Branquinho: o tema da Noite, que predomina de modo evidente em *O Barão*...» (*ibid.*, p. 218).

¹⁴⁰ Cristina Paparella, *La Narrativa di Branquinho da Fonseca*, Dissertação de Licenciatura apresentada ao Instituto Universitário Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1985, p. 38: «Tutti i racconti presentano una medesima realtà tematica: in essi Branquinho da Fonseca dimostra la capacità di esplorare gli aspetti più oscuri, imprevisi e strani della psiche con una particolare attenzione rivolta al senso di solitudine e di alienazione provate dall’individuo e a quei meccanismi che possono scattare improvvisamente in lui».

¹⁴¹ Wolfgang Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária – Introdução à Ciência da Literatura*, 6ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1976, p. 190 e 230: «O conto de António Madeira *O Barão* começa...», «O segundo exemplo é tirado do conto intitulado *O Barão*, da autoria de António Madeira».

¹⁴² Eunice Ribeiro, «O fantástico descritivo n’*O Barão* de Branquinho da Fonseca», *Diacrítica*, nº 2, 1987, p.180.

¹⁴³ Maria Leonor Machado de Sousa, *O “horror” na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve/vol. 32, 1979, p. 84.

Sternberg, ao contrário de Cota Fagundes, não opta pelo género “novella”¹⁴⁴, mas sim por “short story”¹⁴⁵, termo que hoje designa claramente o conto, e não a novela.

Finalmente, a tradução francesa de *O Barão* resume, de forma sintomática, este estado de incerteza e confusão genológica. O volume inclui três textos: “Le Baron” (“O Barão”), “Les Mains Froides” (“As Mãos Frias”) e “L’involontaire” (“O Involuntário”), todos catalogados como “Nouvelles”, nas indicações paratextuais que explicitam o título¹⁴⁶. No prefácio, José Augusto França diz que “Rio Turvo” - que não faz parte do volume - é uma «longue nouvelle»¹⁴⁷, e, numa primeira apresentação conjunta dos contos de Branquinho, destaca *O Barão* como «une nouvelle»:

«Branquinho da Fonseca a publié quatre recueils de contes et nouvelles, entre 1932 et 1956: *Zonas*, *Caminhos Magnéticos*, *Rio Turvo* et *Bandeira Preta*; et une nouvelle, *O Barão*, éditée en 1942, ensuite incluse dans le volume de *Rio Turvo* (1945), mais qui a vite récupéré son indépendance bibliographique.»¹⁴⁸

No entanto, alguns parágrafos depois, José Augusto França reagrupa os três textos constantes do livro, classificando-os como «trois contes macabres»:

«“Le Baron” reste le meilleur texte romanesque de Branquinho da Fonseca, le plus célèbre de tous, une sorte de chef-d’oeuvre de la littérature portugaise du XX^e siècle. Il est accompagné ici du choix de deux autres contes qui ont été également publiés dans le volume de *Rio Turvo*: “Les Mains froides” et “L’Involontaire”. Trois contes macabres, en somme.»¹⁴⁹

O Barão é, assim, no curto espaço de um prefácio - aliás excelente - uma novela e um conto, podendo, na sua qualidade de «conto macabro», convizinhar, sem sobressalto, com um texto aparentemente tão diferente como “As Mãos Frias” (RT).

¹⁴⁴ Francisco Cota Fagundes, «Introduction», in Branquinho da Fonseca, *The Baron*, Santa Barbara, University of California, Center for Portuguese Studies, 1996, p. 10: «The following summary of a select portion of the criticism on *The Baron* aims at providing as broad a context as possible for the reading of the novella».

¹⁴⁵ Ricardo Sternberg, «Alterity in “O Barão”», p. 96: «(...) I propose a reading that places the Inspector and his struggles at the very center of the short story...».

¹⁴⁶ Branquinho da Fonseca, *Le Baron*, Paris, José Corti / Unesco, 1990.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

Sintomaticamente, na edição das Obras Completas¹⁵⁰, *O Barão* não traz qualquer indicação de género, tendo sido adoptado, portanto, um procedimento similar ao escolhido para a edição de *Mar Santo*¹⁵¹.

Rosa Maria Goulart, num ensaio muito motivador, não referindo a “questão genológica”, parte do princípio de que *O Barão* é uma novela; contudo, ao caracterizar a leitura exigida pelo texto, aduz um argumento tradicionalmente mais favorável ao conto do que à novela:

«Ler (reler) *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, sempre foi para mim um percurso de inebriamento (e de espanto, ao primeiro contacto) que me obriga, forçosamente, a levar a sua leitura ao fim de uma assentada.»¹⁵²

Na verdade, a leitura «de uma assentada» convém mais à concentrada economia do conto do que à expansível economia da novela. *O Barão* é um texto que permite diversos níveis de interpretação, sobretudo quando se tem em conta o poder amplificador dos vários contextos – literários, históricos, ideológicos -, mas a leitura mais motivada pelo desejo de fruição estética é controlada pelo factor compulsório, referido por Rosa Maria Goulart. O texto exige ser lido «de uma assentada», porque esse é um requisito fundamental de todos os contos que atingem o patamar da excelência: as primeiras linhas capturam o leitor e conduzem-no, sem descanso, até ao fim da narrativa. Como diz, de forma muito impressiva, o contista Julio Cortázar, o conto deve «ganar por knockout»¹⁵³, isto é, ao contrário do romance e da novela, deve vencer o leitor num assalto único e definitivo. Como acontece em *O Barão*.

¹⁵⁰ Branquinho da Fonseca, *O Barão*, 6ª ed., Lisboa, Portugal, 1972.

¹⁵¹ Note-se, no entanto, que o mesmo não acontece com as edições de *Rio Turvo* e *Caminhos Magnéticos*, pois ambos os livros são apresentados com a indicação paratextual que os caracteriza: contos. De igual modo, também *Porta de Minerva* tem, a seguir ao título, a indicação de género: romance. Apenas nos três livros de catalogação mais problemática - *Mar Santo*, *O Barão*, *Bandeira Preta* - foi elidida a referência genológica.

¹⁵² Rosa Maria Goulart, «*O Barão*: Uma Narrativa Lírica», p. 247.

¹⁵³ Julio Cortázar, «Algunos Aspectos del Cuento», in Carlos Pacheco et al., *Del cuento y sus alrededores*, p.385.

2. 4. “Bandeira Preta”

A última obra narrativa de Branquinho é *Bandeira Preta* (1956). A crítica, de forma mais ou menos unânime, tem considerado o livro uma colectânea de contos. Mas é normal os críticos interrogarem-se sobre a designação genológica, já que o autor optou por não o classificar. Luso do Carmo, numa recensão de 1956, começa a sua crítica precisamente por esta questão:

«Branquinho da Fonseca não classifica esta sua *Bandeira Preta* em qualquer género literário determinado. E, na verdade, seria neste caso intrincado saber se se trata de romance, novela, conto, história, narrativa, etc.; o que temos é uma série de episódios entreligados pela presença mais ou menos activa de um adolescente, e entreligados sobretudo por um estilo...»¹⁵⁴

David Mourão-Ferreira, não se interrogando sobre a questão, fala de «narrativas»¹⁵⁵; mas para António Quadros, «trata-se de uma novela da adolescência»¹⁵⁶. Adolfo Casais Monteiro leva mais longe as suas reflexões e fala de contos, mas contos que pretenderiam ser, ou que poderiam ser um romance:

«Como em certos livros de Hemingway, o que parece sucessão de contos é, afinal, a possível acumulação de cenas para um romance. O autor não deu subtítulo nenhum ao livro, e fez bem - porque não há; cada episódio pode ser um conto.»¹⁵⁷

Armando Ferreira fala de «história em capítulos vários e independentes» e «vários capítulos soltos do romance da mocidade de Pedro»¹⁵⁸. João Pedro de Andrade sabe que *Bandeira Preta* não é um romance, é um livro de narrativas, mas «há no livro

¹⁵⁴ Luso do Carmo, «Branquinho da Fonseca - Bandeira Preta», *O Comércio do Porto*, 10 de Julho de 1956.

¹⁵⁵ David Mourão-Ferreira, «Para uma Leitura de “O Barão”», p. 116.

¹⁵⁶ António Quadros, «Epopéia Viva - A Propósito da Novelística de Branquinho da Fonseca», p. 87.

¹⁵⁷ Adolfo Casais Monteiro, «Os subterrâneos da literatura», *Estado de S. Paulo*, 9 de Fevereiro de 1957.

¹⁵⁸ Armando Ferreira, «Bandeira Preta, por Branquinho da Fonseca», *Jornal do Comércio*, 22 de Julho de 1956.

autênticos contos»¹⁵⁹. Mário Sacramento considera *Bandeira Preta* um livro de contos e adianta mesmo algumas linhas de definição do género:

«Todos os seus contos mergulham até às raízes do humano (...) O real assume uma densidade e uma precisão de contornos que jamais resultam pela tensão dum esforço (larvado ou explícito) que o estilo ou o tema reflectam ou ocultem, pois é inseparável da qualidade intrínseca que o próprio conceito de *conto* de per si contém como momento singular e único em que o homem se revela aos seus próprios olhos.»¹⁶⁰

No emaranhado de propostas de classificação genológica de *Bandeira Preta*, avulta a tendência para considerar a obra um livro de contos. No entanto, como reconhece João Pedro de Andrade, «“Bandeira Preta” não é, nem pela sequência nem pela índole de alguns trechos, um livro de contos como *Caminhos Magnéticos* ou *Rio Turvo*»¹⁶¹. Os contos de *Bandeira Preta* são textos autónomos, não são capítulos de um romance; integram-se, porém, num macrotexto que é constituído pela totalidade do livro. Embora possam ser lidos separadamente, os contos só revelam o seu significado total e mais profundo, quando lidos em conjunto, pois há uma sequência temporal que os aproxima e entreliga. Pierre Hourcade, sem propor nenhuma classificação específica, dá conta dessa ligação que existe entre os textos:

«Il est très difficile de “construire” un recueil de contes, de suggérer sans artifice trop voyant l’idée d’un lien qui les unisse les uns aux autres, et plus encore, celle d’une progression. Dans “Bandeira Preta”, c’est la notion du temps écoulé, d’un temps “vivant” entre une enfance poétiquement impétueuse et une adolescence affrontant les mystères de la volupté et de la mort que nous imposent peu à peu, avec une subtile discrétion, quelques traits semés comme au hasard. La même barque qui emporte dès la première page Pedro et Chinca, pavillon noir déployé, vers leurs aventures de “pirates”, ramène

¹⁵⁹ João Pedro de Andrade, «“Bandeira Preta”, por Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, 12 de Setembro de 1956.

¹⁶⁰ Mário Sacramento, «Branquinho da Fonseca – Bandeira Preta», in *Ensaio de Domingo II*, Porto, Editorial Inova, 1974, p. 66. Este artigo foi publicado pela primeira vez no *Diário de Lisboa*, 23 de Fevereiro de 1967.

¹⁶¹ João Pedro de Andrade, *art. cit.*

symboliquement, gouvernée par Pedro, dans le dernier récit, le corps de Chinca.»¹⁶²

O próprio autor considera *Bandeira Preta* um livro de contos, como diz numa entrevista a Manuel do Nascimento, a propósito dos livros que pretende escrever, ou acabou de escrever: «Tenho, também, um livro de contos quase concluído, a que chamo "Bandeira Preta"»¹⁶³. Contos, portanto, mas contos em que, como sugere Pierre Hourcade, há uma ligação e uma progressão.

Massaud Moisés, no seu estudo sobre o conto, refere *Bandeira Preta* como um exemplo de livro de contos mal conseguido. Partindo do princípio de que o conto é uma obra fechada, dramaticamente circunscrita, portadora de uma história «fechada como um ovo», Moisés conclui que quando o autor resolve ultrapassar essa barreira natural, prolongando o convívio com as personagens que criou, fica face ao problema de provar que os contos não são apenas um esboço de romance ou de novela, situação que destrói o conto pela raiz. Para resolver esta magna questão, apresenta o crítico duas hipóteses estruturais. A melhor é, em sua opinião, a seguida pelo contista brasileiro Dalton Trevisan, no seu livro *Guerra Conjugal*. Nesta colectânea de contos, Trevisan mantém as mesmas personagens centrais ao longo dos vários textos, mas introduz nos nomes das personagens pequenas variações, jogando com os números: ¹João, ²João, etc., revelando assim uma técnica engenhosa e um «exercício superior de um contista nato»¹⁶⁴. Ainda segundo Moisés, a alternativa a esta técnica de «contista nato» é a utilizada por Branquinho em *Bandeira Preta*: fazer transitar as personagens de uma narrativa para a outra e vivendo a mesma situação dramática, induzindo o leitor a pensar que o ficcionista estava pensando em escrever um romance ou uma novela e não um conto. Para Moisés, este método é evidentemente pobre e «compromete, pela monotonia dramática e a inconsistência estrutural, o talento dum ficcionista de primeira água»¹⁶⁵.

Branquinho, quando fala da escrita de *Bandeira Preta*, refere o projecto de um romance que teria algumas semelhanças com certos contos da colectânea, nomeadamente com o conto “Maria Francesa”: «Tomo apontamentos para um romance histórico, com

¹⁶² Pierre Hourcade, «Bandeira Preta», *Bulletin des Etudes Portugaises*, Tome XIX, 1957.

¹⁶³ *Primeiro de Janeiro*, 12 de Maio de 1954. Esta entrevista, com o título «Encontro de Branquinho da Fonseca com Manuel do Nascimento», foi republicada na edição em separado do conto “As Mãos Frias”, Lisboa, Col. Ant. Best-Sellers, 1965, p. 29-37.

¹⁶⁴ Massaud Moisés, *A Criação Literária - Prosa*, 10ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1982, p. 21.

¹⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 22.

franceses, beirões, bacamartes e corridas de cavalos...»¹⁶⁶. De acordo com as estratégias do processo criativo do escritor, é bem possível que o conto pudesse vir a ser um ponto de partida para um romance sobre o mesmo tema, e é igualmente possível que de um projectado romance tivesse resultado apenas um conto. De qualquer maneira, estas conjecturas não permitem ler *Bandeira Preta*, no seu conjunto, como um romance fracassado, porque o livro não é um romance. O esquema adoptado por Massaud Moisés é demasiado restritivo, como são, de resto, todos os esquemas que tentam enclausurar o conto moderno em preceitos, para os quais ele não está vocacionado. A noção de fechamento, tantas vezes apontada, a ideia de que a história deve ser «fechada como um ovo» não é um conceito operativo fundamental e inultrapassável. O fechamento estrutural não é no conto necessariamente um fechamento semântico-pragmático. Mesmo terminado, o texto continua aberto, continua significando. Mais importante do que a insistência na ideia de clausura é a noção de enorme abertura que o conto normalmente assume. Assim, é perfeitamente aceitável que Branquinho, em *Bandeira Preta*, transfira as personagens de um conto para outro, repetindo os cenários. Na verdade, as histórias não se repetem; cada narrativa, devidamente intitulada, constitui um conto, que funciona por si só, embora adquira um sentido mais completo, quando inserido no macrotexto que é o livro. Os contos em que surgem as mesmas personagens e os mesmos cenários - convém notar que isso não acontece com todos os contos, embora se passe com a maior parte deles - trabalham situações diferentes e diferentes momentos vividos pelas personagens. Em cada conto há uma nova revelação, uma nova forma de aprendizagem. Além disso, é verdade que as personagens vão evoluindo e crescendo, mas não crescem no espaço de um conto. Apercebemo-nos do amadurecimento físico e psicológico das personagens se lermos os contos todos.

Os contos de *Bandeira Preta* podem ser entendidos como um “short story cycle”, de acordo com o conceito proposto por Forrest L. Ingram, e definido da seguinte forma:

«a book of stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts»¹⁶⁷.

¹⁶⁶ *Primeiro de Janeiro*, 12 de Maio de 1954.

Ainda segundo o mesmo autor, entre os componentes mais usados para produzir as conexões entre os diversos contos do ciclo, salientam-se a repetição de símbolos, temas, tipo de narrador, e sobretudo o cenário comum e a aparição das mesmas personagens nos diversos contos. Ora é precisamente isto que acontece em *Bandeira Preta*. A esta luz, não há necessidade de desvalorizar *Bandeira Preta*, considerando o livro um conjunto de contos que queriam ser um romance, e, portanto, caindo de imediato num tipo de estrutura narrativa que colide abertamente com a natureza do conto. *Bandeira Preta* é um tipo particular de livro de contos que se distingue dos demais, pois, como diz Gabriela Mora, ao explicar o conceito de “short story cycle”, «lhamamos integrada a la colección de cuentos que presentan paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo "misceláneo" en que dicha relación no existe»¹⁶⁸.

Em *Bandeira Preta*, a coesão dos vários contos é assegurada simultaneamente por elementos intratextuais e intertextuais, funcionando a intertextualidade ao nível restrito da organização macrotextual, e, igualmente, ao nível mais vasto da narrativa do autor, pois há nos contos a presença de motivos recorrentes que surgem em outras colectâneas de diferente natureza estrutural, bem como na novela e no romance. Entre os elementos que mais contribuem para a coesão do livro destacam-se o título, o espaço, o tempo, as personagens, e a predominância de um quadro de referências simbólicas.

Jean-Pierre Aubrit, ao estudar o título como factor coesivo das novelas ou contos de uma colectânea, distingue três tipos fundamentais: o título neutro, o título que advém de um dos textos coligidos, e o título original¹⁶⁹. Convém notar que se trata de títulos de colectâneas que não são meras antologias, isto é, conjuntos de textos que, embora sendo autónomos, mantêm entre si redes de intercâmbio semiótico, quer essas redes sejam explicitamente configuradas pelo autor¹⁷⁰, quer sejam deslindadas pelas leituras perquiridoras do crítico¹⁷¹. *Trois Contes*, de Flaubert, e *These Thirteen*, de William Faulkner, serão exemplos conhecidos de títulos neutros, que projectam a ideia de coesão

¹⁶⁷ Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, The Hague, Mouton, 1971. Apud Irene Andres-Suárez, *La Novela Y El Cuento Frente a Frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1995, p. 18.

¹⁶⁸ Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires. Editorial Danilo Alberto Vergara, 1993. Apud Irene Andres-Suárez, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁹ Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la Nouvelle*, p. 167.

¹⁷⁰ Vd. os exemplos apresentados por René Godenne, *La Nouvelle*, p. 122-126.

apenas através do critério numérico. O segundo tipo consiste num título geral que advém do título particular de um dos textos. Neste caso, o mais comum é seguir a tradição de Maupassant e estender à colectânea o título do primeiro texto; havendo também casos um pouco mais elaborados em que o texto escolhido não é o primeiro, mas o último, ou qualquer outro título particular que possa definir o conjunto dos textos de forma metonímica¹⁷². O título original é, segundo Jean-Pierre Aubrit, o mais interessante, «dans la mesure où il affiche une intention et fournit une clé. Un titre original peut d'ailleurs introduire *a posteriori* une cohérence de lecture entre des récits d'une inspiration apparemment très hétérogène»¹⁷³.

Bandeira Preta segue, pois, um esquema que se enquadra na tradição menos inovadora: o título geral reproduz o do primeiro conto. Mas o título não é arbitrário, porque projecta uma proposta de sentido não só no texto inaugural, mas também nos restantes, sendo, deste modo, um elemento de coesão. De facto, subjaz em todos os contos o mesmo espírito de aventura e descoberta que a bandeira preta dos piratas simboliza. A aventura pode ser o mero assalto a um milheiral para arranjar provimentos para um velho eremita, como acontece no primeiro conto; e pode ser também a descoberta da sexualidade e do amor; a experiência do medo e a sua superação; a rebeldia juvenil contra os dogmas religiosos e políticos; o encontro brutal com a morte, como acontece precisamente no último conto. A bandeira preta dos aventureiros despreocupados e felizes do primeiro conto transforma-se na bandeira preta da morte no último, havendo, assim, sob a unidade do mesmo título, uma gama matizada de temas que individualiza cada texto, propiciando, todavia, uma mesma corrente – temática e estilística – que transforma a justaposição sintagmática de cada conto em justaposição activa, isto é, uma leitura arbitrária não equivale a uma leitura sequencial; o primeiro conto projecta indícios semânticos pertinentes nos seguintes, do mesmo modo que o último afecta retrojectivamente a totalidade do ciclo. É sobretudo por causa deste tipo de mútuas implicações que os “short story cycles” do género de *Bandeira Preta* constituem um tipo de colectânea intrinsecamente ambíguo, pois insinuam a suspeita de que o conjunto de contos não é mais do que um romance em capítulos, cuja totalidade perfaz uma estrutura

¹⁷¹ Vd., por exemplo, os seguintes estudos de Michael Issacharoff sobre *Trois Contes*, de Flaubert: “Herodias et la Symbolique combinatoire des Trois Contes” e “Trois Contes et le Problème de la Non-Linéarité”, in *L'Espace et la Nouvelle*, Paris, José Corti, 1976, p. 21-59.

¹⁷² Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 167.

descosida¹⁷⁴. Essa ambiguidade é ainda sobejamente reforçada pela recorrência das mesmas personagens, nomeadamente da personagem protagonista, uma técnica que se aproxima de tal modo dos mecanismos romanescos, que mesmo romancistas pouco dados às narrativas breves vêm nelas algumas vantagens, como, de certo modo, acontece na seguinte confissão do romancista Roger Martin du Gard:

«Je me représente fort bien ce qui se passerait dans notre esprit si, par exemple, toutes les nouvelles contenues dans un volume de Tchekhov mettaient en scène les mêmes individus. Un tel livre perdrait son aspect fragmentaire. De nouvelle en nouvelle, nous approfondirions notre connaissance d'un monde précis, et nous suivrions le développement des caractères à travers des épisodes successifs, qui présenteraient chacun un intérêt particulier.»¹⁷⁵

A presença reiterada da mesma personagem em *Bandeira Preta* cria esse desenvolvimento de que fala Martin du Gard, sem prejudicar o interesse particular de cada texto, como também refere o romancista. Em *Bandeira Preta*, a personagem principal é Pedro, mas Chinca não se limita a ser um mero adjuvante. A relação de amizade entre os dois rapazes não conhece, no plano do afecto, qualquer tipo de discriminação social. Pedro é um rapaz rico, Chinca é um rapaz pobre, e as enormes diferenças de condição social e económica estão muito bem patentes ao longo dos contos, porque faz parte da intenção deliberada do narrador principal - o narrador heterodiegético dominante - acentuar essas diferenças. No entanto, elas não interferem de forma preconceituosa no plano da amizade; interferem sim no plano narrativo, quando constituem, de forma explícita ou implícita, motivos de derivação ou encaminhamento da diegese. E nesses casos, o protagonismo passa a ser de Chinca e não de Pedro. O conto “Leão”, por exemplo, é um conto de Chinca; é ele o protagonista, sendo Pedro o adjuvante. Trata-se de um conto em que há uma incursão no tempo histórico: a revolta do Norte que pretendia restaurar a monarquia.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁴ René Godenne, *op. cit.*, p. 125: «Reconnaissons que la notion de recueil-ensemble ne va sans ambiguïté, en ce qu'elle contribue inévitablement à rattacher l'idée, et sa confection, de volume de nouvelles à celle de roman. L'équivoque peut être réelle».

¹⁷⁵ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 173.

No início do conto, surge o mesmo espírito de viagem de guerras e descobertas, que já aparecia no conto inaugural, dominado por Pedro. No entanto, as guerras do primeiro conto eram simples brincadeiras de garotos traquinas, e podiam ser comandadas pelo capitão D. Pedro, ao passo que as guerras deste conto são bem reais, e já não podem ser comandadas por um capitão imprevisível. Ao verificarem que a «mansão proibida e sagrada» (p. 64) onde guardam os animais, à mistura com «espadações ferrugentos, espingardas e pistolas de carregar pela boca, ratoeiras de coelho, um chapéu de plumas, dum bisavô almirante, cinco gravuras representando os amores de Inês de Castro» (p. 63), entre outras preciosidades, havia sido violada, Pedro e Chinca, completamente indignados, assumem um tom guerreiro, de vingança ferina, cuja ferocidade é, porém, destruída pelo excesso, colocando o projecto de retaliação sob o poder diminuidor da ironia:

«Criados da casa não podiam ter sido, que esses sabiam quanto a mansão era proibida e sagrada. Só vilão de fora de muros, inimigo apostado, sem rei nem lei. Alá é grande? Ah miseráveis! À guerra santa! Razias e incêndios, cabeças roladas e escravos vendidos!...» (p. 64)¹⁷⁶

A partir daqui, os caminhos dos dois amigos vão tomar rumos diferenciados. «Pedro pegou numa das armas, e abriu-lhe a culatra. Estava descarregada. Mirou-a por todos os lados e pô-la ao ombro». Mas perante estas demonstrações de bravura bélica, «Chinca olhava-o com uma expressão irónica» (p. 64-65). A expressão irónica de Chinca não traduz um mero assentimento divertido, é um indício textual que antecipa o verdadeiro drama exposto no conto: uma luta real, que Pedro, nas suas façanhas de fantasia, não pode protagonizar. Por isso, o protagonista vai ser Chinca; e o seu protagonismo também tem que ver com a inteireza agreste do seu carácter, resultante, em grande medida, da sua condição social. Por mais de uma vez, o texto insiste na desigualdade social dos dois rapazes. Na página 66, Chinca aborda um dos soldados improvisados para deterem as tropas atacantes, o Sr. Abreu alfaiate, tentando saber o que se passa. Mas «O Sr. Abreu olhou-o com ar de importância e censura por tal indiscrição»; no entanto, ao reparar que Pedro também esperava resposta, falou só para ele, marcando assim claramente a distância social. As diferenças são ainda relevadas na página 68. O tom heróico das conversas dos homens que se preparam para, numa emboscada,

demorarem o avanço das tropas que vinham de Viseu, agradava a Pedro, porém «Chinca olhava em volta desconfiado», como se prevesse já o perigo e a desgraça que viria a acontecer: a morte do Leão, o seu cão. Na página 71, é retomada esta diferença de “fantasia”, que marca a distância entre os dois rapazes: «Pedro escutava, com o olhar fixo e brilhante. Chinca, a seu lado, fitava as teias de aranha, nas traves do tecto, como se aquilo na verdade, não fosse nada com ele». E mais adiante continuam as reticências de Chinca em acompanhar o amigo numa incursão nocturna pelo acampamento, uma actividade que para Pedro não passa de uma brincadeira, mas que aos olhos calejados de Chinca assume algum perigo inútil.

Procurando integrar-se nos acontecimentos, os rapazes seguem as luzes do carro que vem de Viseu, «como quem segue uma borboleta de asas prateadas, que anda a esvoaçar perto da teia de aranha, onde vai cair» (p. 78). É claro que a borboleta representa os homens que vêm no carro; a teia de aranha que os vai capturar são os homens emboscados. Mas, sem o saberem, os dois rapazes, observadores furtivos do drama, vão também participar, e por isso a comparação também os atinge.

A morte do Leão (p. 80) é uma represália nascida da frustração. A fala do soldado pretende ser ofensiva, pois os cães a que se refere são os homens que o humilham na sua qualidade de soldado: os civis. A navalha de Chinca, que no primeiro conto é um símbolo da sua condição humilde perante Pedro, quando é apresentada como arma de brincar, aqui é uma arma a sério. O próprio Pedro se dá conta dessa diferença entre as suas armas de fantasia e a realidade da navalha do amigo:

«Repugnava-lhe o simples gesto de pegar numa navalha para atacar alguém. Em verdade, nos livros que gostava de ler havia espadas, punhais, espingardas e pistolas, estas, para a sua idade, traduzidas em fiskas ou fundas de David. Mas as histórias eram heróicas e “Por bem”, que é divisa de rei. Chinca preferia a faca e não se obrigava a lealdade e fidalguia, que também ninguém as tinha para ele.» (p. 85)

A morte do cão significa para as duas personagens o primeiro contacto com a morte. O Leão não era um simples cão, era um «amigo verdadeiro, e companheiro inseparável» (p. 82); e a sua morte é um sinal ominoso que antecipa a morte de Chinca no

¹⁷⁶ Branquinho da Fonseca, *Bandeira Preta*, 4ªed., Lisboa, Portugal, s/d.

conto final, sendo neste conto um facto que permite ao narrador apresentar a outra face de Chinca, a face sombreada que não convive com a adolescência solar de Pedro: «Agora era o outro Chinca, de cara dura e sorriso amargo, que, nos seus dezasseis anos castigados de pobreza e trabalho, tinha por vezes um ricto de velhice precoce» (p. 82).

Perante a perspectiva da vingança que Chinca tem de levar a cabo, a relação dos dois amigos aproxima-se da amizade de “Zé Fole” e “Batata”, as duas personagens principais do conto “Jack”, de *Rio Turvo*. Pedro, à semelhança de “Batata”, sente-se dividido entre a lealdade ao amigo, que procura a vingança através de um acto violento, e a vontade de evitar esse acto: «Pesava-lhe na consciência a cumplicidade no que ia acontecer. Mas não podia atraí-lo o companheiro que confiara nele » (p. 84). Curiosamente, a grande dúvida de Pedro resulta da sua hesitação em considerar o oficial um inimigo. Em “Jack”, “Batata” também duvida da culpabilidade do marinheiro, e sente por ele um fascínio que adensa as suas dúvidas e confere à figura do viajante uma aura de liberdade e aventura que os dois amigos também desejavam partilhar, como acontece no conto de *Bandeira Preta*.

A vingança de Chinca acaba por ser accidental e não efectuada por ele. No entanto, é insinuada alguma interferência, por omissão: dá conta do incêndio que há-de carbonizar os soldados, e não faz nada para o evitar: «E pareceu-lhe ver um pequeno fio de fumo a subir dos molhos encostados ao portão do palheiro. Mas não disse nada» (p.93). Mas Chinca não tem a certeza do que vê. Quando se apercebe do verdadeiro perigo, é o primeiro a tentar socorrer os soldados, tendo ficado sem a pele dos dedos, no esforço de abrir a porta do palheiro em chamas. Ele é o mais atarefado na tentativa vã de salvar os oficiais, ficando com as «mãos em chaga» (p.94). Curiosamente, também nesta passagem há alguma semelhança com “Jack”. De facto, nesse conto, Zé Fole, que pretende anavalhar o marinheiro Jack, acaba por retalhar os próprios dedos; Chinca, que também pretendia usar a navalha como arma de vingança, acaba por ficar com as mãos em chaga. Estas mãos esfoladas e em chaga são as mesmas mãos, igualmente esfoladas, que lhe hão-de trazer a morte no último conto do ciclo. Chinca revela-se como o verdadeiro leão do título do conto, quando mostra a coragem invulgar de tentar, por vários modos, salvar o inimigo; e quando mostra a grandeza de alma e a nobreza de carácter, ao ser capaz de vencer o ódio, esquecendo o sentimento de vingança.

O final do conto, embora sendo preparado antecipadamente (recorde-se, por exemplo, a imagem da borboleta e da teia de aranha, ou a recusa das criadas em dormirem

no palheiro), tem elementos de surpresa. Pedro desaparece completamente. Não é que ele não tivesse coragem para ter um comportamento semelhante ao de Chinca; talvez tivesse essa coragem, mas a sua destreza é mais do domínio das diabruras infantis. A cena em que ele desaparece do texto é ensombrada por um dramatismo demasiado real e adulto, e a figura central dessa cena é Chinca. Todo o conto lhe pertence. Ao recriar Pedro por o ter impedido de anavalhar o oficial, Chinca diz: «Há horas em que não quero amigos. Deixa-me. Vai-te embora. Quero ir sozinho» (p. 83). E há duas “horas”, dois momentos essenciais, em que ele está de facto sozinho: no momento em que se transcende, transformando o ódio em compaixão, e no momento em que morre.

Em *Bandeira Preta* não há, portanto, uma personagem principal, mas duas; e a coesão dos contos no conjunto do ciclo é assegurada pelas duas personagens, que estabelecem os liames de coesão intratextual no espaço de cada conto, e religam os contos entre si num esquema de intertextualidade circunscrita ao espaço do ciclo, ao mesmo tempo que alargam as implicações intertextuais ao conjunto mais vasto da galeria de personagens que animam a narrativa de Branquinho. Esse efeito é produzido tanto pelo duo de amigos, como por cada um deles em separado, pois cada um representa um mundo particular que o narrador pretende configurar, em reiterada ligação a mundos semelhantes desenhados em outras narrativas.

Os contos de *Bandeira Preta* possuem, pois, uma autonomia que os individualiza, mas essa autonomia não é total. Além do efeito coesivo do título geral e das personagens principais, o mesmo espaço, predominantemente rural, e o mesmo tempo, essencialmente o tempo da adolescência, associam-se a um vasto leque de referências simbólicas que, circulando entre todos os contos, consubstanciam o efeito final de coesão que o livro revela.

3. Os Contornos do Conto

3.1. Conto e poesia

Ao contrário de José Régio, João Gaspar Simões e de Adolfo Casais Monteiro, Branquinho da Fonseca não se interessou muito pela elaboração teórica sobre a literatura nem pela prática crítica; no conjunto da sua obra não se encontra nenhum volume de ensaios. Além disso, embora tenha projectado escrever prefácios para as suas obras mais carenciadas de tais textos introdutórios, acabou por não levar avante o projecto, porque, como confessa num apontamento constante do seu espólio, não gostava de prefácios, textos abusivos e inúteis, pois «um livro nunca precisa de prefácio»:

«Um livro é como um quadro ou uma sinfonia: o que vale está nele. E se um leitor não sente ou não compreende o livro que lê, não vale a pena perder tempo com esse leitor. (...) Um livro nunca precisa de prefácio. As sábias interpretações, valorizações, significações, informações históricas, etc., por muito interesse que possam ter, não acrescentam nada à obra. (...) Em geral ninguém lê os prefácios, portanto o prejuízo para o valor do livro e a liberdade do leitor, não é grande. Mostra só falta de respeito pela obra e pelo autor. Não tem importância. É apenas feio, aquilo ali à entrada da porta. Ainda se os pusessem lá para as traseiras, vá lá. Em conclusão: o que por aí anda em prefácios é ridículo. É o Camilo, o Cesário, o Balzac, o Camões, o Mendes Pinto, etc. Bem sabemos que escrever duas páginas a respeito de um autor é mais difícil do que escrever 20. E também sabemos que muitos leitores só entenderão o livro depois de lerem o prefácio. Deve dar-se-lhe só o prefácio em separata, como brinde.»

A reflexão sobre a literatura, que constitui uma das correntes mais controversas e fecundas do movimento presencista, não seduziu Branquinho, de modo a levá-lo a tentar a indagação ensaística, ou mesmo, em escala mais reduzida mas igualmente eficaz, a simples explicação prévia, polémica ou serena, própria de um prefácio. Note-se, no entanto, que Branquinho, recusando-se a escrever prefácios para as suas obras originais,

não escapou à fatalidade desses textos inaugurais, nas antologias que organizou e em boa hora enriqueceu com notas paratextuais, à guisa de prefácio¹⁷⁷.

A ausência de um *corpus* teórico próprio, materializado em livro ou em artigos dispersos, concede, pois, maior relevância às pequenas notas de carácter especulativo que surgem em algumas entrevistas. Através dessas reflexões circunstanciais, muitas vezes suscitadas pelo entrevistador, temos acesso não só aos fundamentos do que poderia ser uma poética explícita do autor, mas também à avaliação crítica que ele faz da sua obra. A este nível, é muito importante a entrevista concedida a João Alves das Neves, publicada em *O Comércio do Porto*, em 1968. Nessa entrevista, Branquinho da Fonseca, respondendo a uma pergunta do entrevistador, que procurava averiguar qual o género literário em que o escritor se considerava realizado, diz o seguinte:

«Onde me tenho aproximado mais do que quero fazer, é no conto e no romance»¹⁷⁸.

E em conversa com o escritor Marques Gastão, sendo confrontado com o convite para escolher o seu melhor livro, Branquinho, não escolhendo, vai, no entanto, referindo o romance e sobretudo os contos:

«Sabe? Aqueles em que me aproximei mais do que queria fazer, são tão diferentes uns dos outros (“Rio Turvo”; “Bandeira Preta”; “Porta de Minerva”; “Mar Santo”; “O Barão”), que não me parecem comparáveis ou preferíveis...”¹⁷⁹

¹⁷⁷ É o caso, por exemplo, do prefácio explicativo e didáctico que Branquinho escreveu para a sua edição de *As Grandes Viagens Portuguesas*, 1ª Série, p. 3-13. A pequena nota com que abre o volume de *Contos Tradicionais Portugueses*, publicado pela Portugália, em 1963, é, apesar da exiguidade do texto, mais especulativa. No entanto, também comprova o pouco apreço que o escritor tinha pelos prefácios: «Leitor, passa adiante e lê os contos – que estas considerações não lhes acrescentam nada. As páginas que se seguem valem pelo que são: poesia pura ou exemplo moral de claro proveito».

¹⁷⁸ João Alves das Neves, «Em São Paulo com Branquinho da Fonseca», *O Comércio do Porto*, 10 de Setembro de 1968.

Na mesma entrevista, Branquinho faz ainda algumas considerações sobre a história do conto na Literatura Portuguesa: «Até ao século XX, o conto é bicho raro na nossa literatura. Tivemos no século XVI as “Histórias e Contos de Proveito e Exemplo” do Trancoso, bebidas nos letrados da Renascença italiana e na tradição oral popular portuguesa. Mas os escritores portugueses só no século XIX descobrem a veia contista, arte em que logo mostraram ser grandes mestres: Herculano, Camilo, Eça, Trindade Coelho, Fialho, etc. E entre os escritores de hoje há uma plêiade de contistas notáveis».

¹⁷⁹ Marques Gastão, «Branquinho da Fonseca», p. 40.

Alguns anos mais tarde, em outra entrevista, conduzida por Manuel Poppe, Branquinho justifica a sua preferência pelo conto, aduzindo argumentos que ajudam a entender os seus pressupostos estéticos e se aproximam da indagação teórica sobre a natureza e os contornos definidores do conto enquanto género literário específico:

« (...) no conto há muito de poesia ainda. Uma tendência talvez, uma escolha voluntária. O conto era a minha expressão natural. Natural..., todas são naturais, não é? Mas domina-se mais, está mais dentro de uma inspiração imediata, embora eu tenha contos que foram pensados antes de escritos, outros que foram escritos sem saber o que ia escrever e, portanto, como quem faz um poema.»¹⁸⁰

As considerações de Branquinho sobre a sua obra têm o mérito de fornecer alguns elementos que nos permitem esboçar o perfil do contista. Quando, por exemplo, aproxima o conto da poesia, permite-nos traçar uma linha de evolução natural no seu percurso criativo, pontuado pela interferência recíproca do discurso lírico e do discurso narrativo. Uma parte significativa da poesia de Branquinho contém, residualmente, um núcleo de potencialidades narrativas compatíveis com os pressupostos estruturais e semântico-pragmáticos do conto moderno; e os seus contos são, não raras vezes, atravessados por um sopro lírico que, de forma ora difusa ora concentrada, os aproxima dos textos poéticos. Tendo começado a sua actividade literária como poeta e terminando-a como contista, Branquinho da Fonseca percorreu, desde *Poemas* até *Bandeira Preta*, um itinerário criativo que demonstra a sua visão do conto como parente próximo da poesia. Ao seu percurso literário é inteiramente aplicável a opinião do especialista de estudos contísticos Baquero Goyanes, segundo a qual não é raro um contista começar pela poesia, transferindo, em seguida, a sua “vocação poética”¹⁸¹ para o conto:

«No resulta casual a este respecto el que bastantes cuentistas hayan sido antes poetas, escribiendo inicialmente libros de versos, para después pasar

¹⁸⁰ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

¹⁸¹ Vergílio Ferreira, na muito interessante introdução aos seus *Contos*, também coloca a questão em termos de *vocação*: «(...) pode perguntar-se em que medida não ficaríamos diminuídos se um Eça de Queirós tivesse sido apenas contista. Decerto estas questões não se decidem por uma opção mas por uma vocação; e assim nos não perguntamos sobre o quanto nos diminuiu um Fialho de Almeida com o romance que não escreveu – porque o não pôde escrever. É sempre, todavia, legítimo especular sobre se tal romance, a ser escrito, atingiria a realização dos contos do mesmo autor.» (*Contos*, 7ª ed., Venda Nova, Bertrand, 1998, p.8).

al cultivo del cuento. Es más que probable que en todo gran cuentista haya una muy *sui generis* vocación poética que (...) acabó por orientarse hacia la narración breve como vehículo adecuado para un linaje de sentimientos y de visiones que, no resultando aptas para la pura expresión lírica, tampoco parecían adecuadas para la amplia y elaborada expresión novelesca.»¹⁸²

Através das escassas notas de carácter teórico que se encontram nas entrevistas, talvez não seja possível formular uma concepção fonsequiana do conto. No entanto, quando Branquinho diz que «no conto há muito de poesia ainda», e quando confessa que alguns dos seus contos «foram escritos sem saber o que ia escrever e, portanto, como quem faz um poema», aproxima conto e poesia, tanto ao nível da génese do processo criativo, como ao nível dos elementos textuais geradores de significado. A lírica interfere, deste modo, na narrativa, propiciando uma certa ambiguidade modal, que é largamente publicitada e aprofundada por alguns dos teorizadores do conto, nomeadamente aqueles que são, ao mesmo tempo, contistas e teorizadores. O escritor argentino Julio Cortázar, exímio contista e perspicaz indagador da natureza do conto, também julga existir uma identidade genética entre o conto breve contemporâneo e a poesia:

« (...) no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. (...) La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen “normal” de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica.»¹⁸³

Muitos anos antes das afirmações de Cortázar, já a escritora espanhola Emilia Pardo Bazán, partindo do conceito de *brevidade* como requisito essencial do conto moderno, havia escrito no prólogo aos seus *Cuentos de amor*, em 1898:

«Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas - porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento* - (...) Paseando o

¹⁸² Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el Cuento*, Buenos Aires, Editorial Columbia, 1967, p. 57.

¹⁸³ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», in Carlos Pacheco et al., edd., *Del cuento y sus alrededores*, p. 405.

leyendo saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica.»¹⁸⁴

Para muitos críticos e contistas é, com efeito, mais profícua uma aproximação do conto ao poema do que ao romance. Segundo a definição lapidar de Azorín, «el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso»¹⁸⁵, isto é: a concentração, concisão e harmonia arquitetural do conto assemelham-se mais à estrutura tensa, despojada e disciplinadora do soneto do que à liberdade formal do romance¹⁸⁶. Por isso, segundo Baquero Goyanes «sólo es posible entender bien la esencia del cuento, acercándolo no a su hermana mayor, la novela, sino a esa otra iluminadora zona de la poesía lírica»¹⁸⁷. E Alberto Moravia, tentando diferenciar o conto do romance, acaba também por concluir que o conto está mais próximo da lírica, acentuando o seu indefinível e inefável encanto narrativo:

« Este encanto es de una especie muy compleja: viene de un arte literario indudablemente más puro, más esencial, más lírico, más concentrado y más absoluto que el de la novela. En compensación, la novela nos da una representación de la realidad más compleja, más dialéctica, más poliédrica, más profunda y más metafísica que la que nos da el cuento. Así, mientras el cuento se acerca a la lírica, la novela (...) a menudo toca el ensayo o el tratado filosófico.»¹⁸⁸

E na mesma linha de aproximação do conto e do poema, José Miguel Oviedo salienta o rigor e a intensidade da linguagem das duas formas literárias, como veículo eficaz de construção do efeito de revelação e surpresa:

«Incluso es posible afirmar que el cuento, estéticamente, está más cerca de la poesía – y del rigor y intensidad de su lenguaje – que de la novela.

¹⁸⁴ Apud Juan Paredes Nuñez, *Algunos Aspectos del Cuento Literario – Contribución al estudio de su estructura*, Granada, Campus Universitario de Cartuja, 1986, p. 32-33.

¹⁸⁵ Apud Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁶ Cf. Wendell V. Harris, «Vision and Form – The English Novel and the Emergence of the Short Story», in Charles E. May, *The New Short Story Theories*, p. 187: «Unfortunately, the closer the tale approached the novel, the further it was forced to move from the essentially ahistorical, sonnetlike, and highly focused vision which is characteristic of the true short story».

¹⁸⁷ Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁸ Alberto Moravia, «El Cuento y la Novela», in Carlos Pacheco et al., *op. cit.*, p. 347.

Mientras esta mantiene una proximidad mucho mayor con la vieja épica, el efecto de revelación y sorpresa del cuento suele tener la concisión inapelable del poema.»¹⁸⁹

David Mourão-Ferreira, num ensaio de 1948, intitulado “Para uma teoria dos géneros literários”, estabelece também algumas ligações entre conto e poesia, partindo da concepção de uma *atitude lírica* definida pela importância conferida ao *momento*, um momento carregado de sentido. Essa atitude lírica materializa-se, segundo o ensaísta, no conto e no poema:

«A atenção particular dada ao momento define a *atitude lírica*. Atitude lírica é a de quem pretende isolar cada instante, carregando-o dum potencial *x* de emoção e tentando eternizá-lo; uma atitude de espanto e de cristalização à volta desse espanto. (...) Os géneros literários, resultantes desta atitude, serão: o conto e o poema lírico – os quais não passam de construções literárias ao redor dum ponto, cada qual tecida segundo processos próprios.»¹⁹⁰

A tendência, muito comum, para aproximar o conto da poesia lírica parte normalmente da similitude de processos genéticos, bem como da semelhança dos recursos expressivos e do funcionamento das estratégias de produção de sentido. No conto, como na poesia, uma máxima economia de recursos equivale a um máximo de potencial significativo. E o pleno funcionamento dos mecanismos de semantização, ou, pelo menos, o seu funcionamento mais rendoso, depende do autor como proponente de um projecto de sentido; e depende igualmente do leitor como activador dos sentidos enunciados pelo projecto do autor. Um poema que não é trabalhado pelo leitor, que é recebido de forma passiva, não funciona, porque toda a sua topografia verbal e não verbal é sobretudo indiciadora: o leitor tem de seguir os indícios, reconstruir o texto, trazê-lo à superfície. O leitor activo que o poema exige é também exigido pelo conto.

Tchekhov, um dos mestres incontornáveis do conto literário moderno, e um dos contistas cuja obra mais influenciou os rumos diversificados do conto no século XX, quer por via directa, quer através dos numerosos e ilustres admiradores que lhe seguiram os

¹⁸⁹ *Apud* Santos Alonso, «Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género», *Lucanor*, nº6, 1991, p. 47.

¹⁹⁰ David Mourão-Ferreira, *Tópicos Recuperados – Sobre a crítica e outros ensaios*, p. 19.

passos¹⁹¹, não escreveu nenhuma teoria do conto; mas, em várias passagens da sua correspondência, afloram comentários que demonstram o interesse do escritor pelo assunto. Em carta a I. L. Shcheglov, datada de 22 de Janeiro de 1888, Tchekhov diz, a certa altura, que no conto é melhor não dizer o suficiente do que dizer demasiado, embora ele não saiba porquê¹⁹². Sabe, porém, que o bom contista não pode dar descanso ao leitor, não pode proporcionar-lhe a lentidão e arbitrariedade do tempo de leitura que o romance proporciona: «But you must give the reader no chance to recover: he must always be kept in suspense»¹⁹³. Cativar constantemente a atenção do leitor é uma função do bom contista, mas ao leitor, assim cativo, cabe a tarefa de preencher todos os espaços elípticos que o narrador vai deixando, no seu propósito de fazer do conto um texto compacto, pois é essa a característica que torna os contos vivos, como refere numa outra carta em que comenta um conto que lhe foi enviado por um correspondente, e que, em sua opinião, falha precisamente por não ser compacto: «Your works lack the compactness that makes short things alive»¹⁹⁴. A necessidade do trabalho do leitor como co-construtor do texto é explicitamente reconhecida por Tchekhov, e esse reconhecimento afecta a própria escrita: «When I write, I reckon entirely upon the reader to add for himself the subjective elements that are lacking in the story»¹⁹⁵.

Esta atenção dada à leitura participante do leitor tem consequências não só ao nível da economia dos componentes diegéticos do conto, mas também no domínio dos recursos estilísticos: a escrita tem de ser enxuta, aproximando-se, no fundo, da escrita essencial da poesia. Nas cartas a Maximo Gorki, Tchekhov manifesta a sua admiração pelo «talento inquestionável» e «realmente grande» do seu compatriota, mas não se coíbe de lhe apontar os defeitos de escrita que, em sua opinião, cansam o leitor e lhe impedem a

¹⁹¹ Vd., por exemplo, a seguinte opinião do ensaísta Charles E. May: «Although Chekhov's conception of the short story as a lyrically charged fragment in which characters are less fully rounded realistic figures than they are embodiments of mood has influenced all twentieth-century practitioners of the form, his most immediate impact has been on the three writers of the early twenties who have received the most critical attention for fully developing the so-called "modern" short story – James Joyce, Katherine Mansfield, and Sherwood Anderson. And because of the widespread influence of the stories of these three writers, Chekhov has thus had an effect on the works of such major twentieth-century short story writers as Katherine Anne Porter, Franz Kafka, Bernard Malamud, Ernest Hemingway, and Raymond Carver.» («Chekhov and the Modern Short Story», in *The New Short Story Theories*, p. 201).

¹⁹² Anton Chekhov, *Letters on the Short Story, the drama and other literary Topics*. Selected and Edited by Louis S. Friedland, New York, Balch & Co., 1924. *Apud* Charles E. May, *The New Short Story Theories*, p.19: «(...) in short stories it is better to say not enough than to say too much, because, – because – I don't know why!».

¹⁹³ Id., *ibid.*, p. 198.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 197.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 195.

concentração. A debilidade dos contos de Gorki resulta sobretudo do excesso de palavras: «Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto»¹⁹⁶. Por conseguinte, não é difícil aceitar o relativo exagero de Tchekhov, quando, na mesma carta, acaba por concluir que «una escritura bien lograda, en un cuento, debería ser captada inmediatamente, en un segundo (...)»¹⁹⁷.

Jorge Luis Borges, seguindo um caminho diferente, chega também à conclusão de que alguns contos partilham com a poesia a mesma tipologia de escrita. Um poema não pode ser resumido, reduzido a um argumento; o poema é uma unidade cujas partes não podem ser desmembradas. Ao comentar o estilo de Cortázar, Borges conclui também que os contos não são passíveis nem de sinopse nem de paráfrase¹⁹⁸, porque o argumento é totalmente indissociável da composição verbal:

«El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar el argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumir-lo verificamos que algo precioso se ha perdido.»¹⁹⁹

Os reparos críticos que Tchekhov faz ao estilo de Gorki chamam-nos a atenção para a sua própria escrita contística: uma escrita liberta de artifícios meramente retóricos e onerosos, mais sugestiva do que explicativa, mais tensa do que espaiada; em suma, muito rente à limpidez verbal da poesia. Os contos de Tchekhov, nomeadamente os mais curtos e mais estilisticamente elaborados, estão carregados de um lirismo sedutor, que resulta, em grande medida, de uma vontade deliberada de trabalhar a matéria textual, podendo todas as ramificações excrescentes, de modo a conferir ao texto narrativo o impacto da poesia, como reconhece Charles E. May:

¹⁹⁶ *Apud* Carlos Pacheco et al., *op. cit.*, p. 322.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 322.

¹⁹⁸ O escritor espanhol Javier Marías parece defender uma opinião diferente, pois diz que um conto permite que a história narrada seja contada oralmente ou contada de uma maneira diferente. (cf. Santos Alonso, «Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género», *Lucanor*, nº 6, 1991, p. 47). A opinião de Javier Marías é compreensível se tivermos em conta a sua desconfiança em relação a certas formas do conto contemporâneo: «la mayor parte de los cuentos que he leído últimamente son de una inanidad sin sentido. Sería deseable que se volviera a la tradición y no cambiarla por comodidad. No hay que avergonzarse por hacer cuentos a la manera tradicional con historia, tensión y singularidad». (AA.VV., «El Cuento en España», *Leer*, nº 30, Abril de 1990, p. 40).

¹⁹⁹ Jorge Luis Borges, *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 11.

«The lyricism of the Chekhovian short story lies in this will to style in which reality is derealized and ideas live solely as ideas. Thus Chekhov's stories are more "poetic", that is, more "artistic" than we usually expect fiction to be; they help define the difference between the loose and baggy monstrous novel and the taut, gemlike short story.»²⁰⁰

Os contos de Tchekhov, as suas considerações sobre a escrita contística, bem como o pertinente e acertado julgamento de Borges sobre o estilo de Cortázar, são um testemunho da dificuldade do conto, tanto para o escritor, que se vê obrigado a um trabalho de rigorosa vigilância compositiva, como para o leitor, que, normalmente, recusa o conto em proveito do romance.

3.2. O conceito de brevidade

Numa perspectiva metodológica diacronicamente contextualizante, Suzanne C. Ferguson tenta explicar os contornos estruturais do conto moderno, partindo da influência do impressionismo, que, sobretudo através da herança de Flaubert, terá alterado não apenas o conto especificamente, mas também o romance e a novela, não havendo assim razões determinantes para falar do conto moderno como um novo gênero, radicalmente diferente das formas antigas de que provém²⁰¹. A sua transformação é paralela às sucessivas metamorfoses sofridas pelo romance; mas o conto assimilou de forma diferente a herança impressionista, diferindo do romance e da novela, por causa da sua curta extensão material:

«In fact, the modern short story shows all the same shifts in sensibility and technique that affected the novel and the long story (or

²⁰⁰ Charles E. May, *op.cit.*, p. 215.

²⁰¹ Suzanne C. Ferguson, «Defining the Short Story – Impressionism and Form», in Charles E. May, *op. cit.*, p. 219: «The main formal characteristics of the modern novel and the modern short story are the same (...) All these elements are associated with the literary movement called impressionism, or more specifically in fiction, the tradition of Flaubert. I will argue that, just as impressionism dominates the mainstream of the novel in the late nineteenth and early twentieth centuries, so it does that of the short story. But the short story, because it has fewer "optional" narrative elements in its structural "slots", manifests its formal allegiances to impressionism even more obviously than does the novel and, consequently, seems more radically different from earlier fiction than the impressionist novel seems different from the realistic novel that preceded it».

nouvelle) around the end of the nineteenth century, but these changes “look” different in the short story precisely because of it is physically short.»²⁰²

As especificidades idiossincráticas do conto como texto narrativo particular resultam assim, fundamentalmente, da sua inerente brevidade, como sugere Allan H. Pasco:

«I would suggest that brevity constitutes the most significant trait of this particular genre. In large measure, it determines the devices used and the effects achieved.»²⁰³

O conceito de *brevidade*, entendido, por vezes, como pedra angular de uma formulação genológica do conto literário moderno, radica na polémica herança da “teoria do conto”, enunciada por Edgar Allan Poe, em 1842, num ensaio a propósito de *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne²⁰⁴. Convém salientar que Poe não escreveu propriamente uma teoria do conto; a sua teoria resulta da combinação de algumas observações que o escritor foi fazendo em vários artigos. De qualquer modo, Poe tem sido geralmente considerado, sem grande contestação, não apenas o iniciador do conto como género literário autónomo, mas também o termo *a quo* da teoria contística²⁰⁵. Sem o seu magistério, diz Carmen de Mora Valcárcel, «tal vez no hubieran sido posibles los avances realizados hasta el momento»²⁰⁶.

²⁰² Id., *ibid.*, p. 219.

²⁰³ Allan H. Pasco, «On Defining Short Stories», *ibid.*, p. 127.

²⁰⁴ Edgar Allan Poe, «Review of Twice-Told Tales», in Charles E. May, *op. cit.*, p. 59-64; e «Twice-Told Tales», in Edward H. Davidson, ed., *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1956, p. 440-450).

O célebre artigo de Poe foi publicado pela primeira vez na *Graham's Magazine*, em Maio de 1842; e, depois de ter sido revisto, foi republicado com o título «Tale-Writing», em *Godey's Lady's Book*, em Novembro de 1847. (*Apud* Edward H. Davidson, *op.cit.*, p. 506). Como as duas versões são parcialmente diferentes, serão citadas ambas, a partir das colectâneas acima referidas.

²⁰⁵ Harold Orel, no epílogo do seu estudo sobre o conto na era victoriana, interroga-se sobre esta tendência para a unanimidade, e conclui que, pelo menos em Inglaterra, Poe não teve a influência que lhe é normalmente atribuída, pois os seus escritos foram ignorados, tanto por editores como por escritores; devendo dar-se a primazia não a Poe, mas a Henry James: «(...) In general, they persist in treating Poe as the progenitor of the short story on both sides of the Atlantic, despite the fact that Poe's review of Hawthorn's Twice-Told Tales, in which most of his observations about the aesthetics of the short story form are contained, was printed first in Graham's Magazine in May 1842, and was largely, if not completely, ignored by English editors and writers of fictions for fully half a century.» (*The Victorian Short Story – Development and Triumph of a Literary Genre*, 3ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.192).

²⁰⁶ Carmen de Mora Valcárcel, *Teoría y Práctica del Cuento en los Relatos de Cortázar*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, p. 19.

No famoso ensaio sobre Hawthorne, Poe recusa o preconceito do *volume* (“bulk”) como um critério válido, universal e intemporalmente, para a apreciação estética das obras literárias:

«There has long existed in literature a fatal and unfounded prejudice, with it will be the office of this age to overthrow – the idea that the mere bulk of a work must enter largely into our estimate of its merit.»²⁰⁷

Ao recusar a mera extensão de uma obra literária como um factor determinante da sua apreciação estética, Poe acaba, naturalmente, por valorizar a poesia; não toda a poesia, mas aquela que se afasta, ao mesmo tempo, da amplidão épica e da escassez epigramática. Já os poetas alexandrinos pensavam que um poema grande é um grande desastre, e por isso se esforçavam por obedecer à máxima disciplinadora “Esto brevis et placebis”, aborrecendo, de forma visível e reiterada, os poemas cíclicos, representados pela epopeia homérica²⁰⁸. Poe parece partilhar da mesma estética, pois julga que um poema longo é um paradoxo («“a long poem” embodies a paradox») ²⁰⁹, mas um poema demasiado curto também não é uma forma artística viável, pois embora possa provocar uma vívida impressão, não conseguirá prolongá-la nem aprofundá-la («A poem *too* brief, on the other hand, may produce a sharp or vivid, but never a profound or enduring impression») ²¹⁰. Consequentemente, Poe julga que a forma que melhor se adapta ao génio literário é o poema rimado cuja leitura não deverá demorar mais do que uma hora:

«Were we bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, we should answer, without hesitation - in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour.»²¹¹

As considerações de Poe sobre a poesia são relevantes para a sua teoria do conto, porque, no mesmo texto, ele associa o conto à poesia, quando diz que os pressupostos estéticos que havia enunciado para o poema “perfeito” são realizados, de forma mais

²⁰⁷ Edgar Allan Poe, «Twice-Told Tales», p. 446.

²⁰⁸ Vd., por exemplo, os seguintes versos de Calímaco: «Detesto um poema cíclico e não aprecio / caminho por muitos trilhado.» In Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade – Antologia da Cultura Grega*, p. 454.

²⁰⁹ Edgar Allan Poe, «Twice-Told Tales», p. 447.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 447.

²¹¹ Edgar Allan Poe, «Review of Twice-Told Tales», p. 60.

cabal, no conto (“prose tale”, “short prose narrative”), cuja leitura deverá demorar entre meia hora e duas horas:

«Were we called upon, however, to designate that class of composition which, next to such a poem as we have suggested, should best fulfil the demands of high genius - should offer it the most advantageous field of exertion – we should unhesitatingly speak of the prose tale (...) We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal.»²¹²

A brevidade do conto, semelhante à brevidade do poema – brevidade segundo os parâmetros de Poe, bem exemplificados pelo seu poema *The Raven* – não é em si mesma um valor absoluto; a sua importância resulta fundamentalmente das consequências estruturais e semântico-pragmáticas que lhe estão associadas. Com efeito, a brevidade interfere directamente em três entidades distintas, mas complementares e osmoticamente implicadas na produção textual: o autor, o texto por ele produzido, e o leitor que, ao ler o texto segundo as estratégias do autor, completa o círculo.

Poe atribui ao autor a tarefa de escrever o texto controlando-o até ao mínimo pormenor, de modo a não permitir que qualquer elemento desnecessário altere o plano pré-estabelecido. O controlo autoral deve vigiar mesmo as palavras, porque nenhuma palavra pode desviar-se da senda traçada pela intenção do autor:

«In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.»²¹³

Esta concepção de um autor totalmente ciente das suas intenções e dos meios de as levar a cabo tem duas consequências fundamentais: a figuração de um leitor completamente dominado pela voz autoral («During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer’s control.»)²¹⁴, e um texto também dominado pela necessidade de atingir um *efeito único* (“single effect”):

²¹² *Ibid.*, p. 61.

²¹³ Edgar Allan Poe, «Twice-Told Tales», p. 448.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 448.

«A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect.»²¹⁵

E é precisamente esta unidade de efeito ou impressão²¹⁶ que faz a especificidade do conto e o torna superior não só ao romance, mas também à poesia. O conto é superior ao romance, porque sendo o romance um texto extenso não consegue manter o efeito de totalidade; e é superior à poesia, porque o poema necessita da rima para atingir o seu propósito de beleza, e os artifícios da rima embaraçam a procura da verdade, que é no conto totalmente exequível, pois o conto não é rimado²¹⁷.

De todos os preceitos enunciados por Poe, o mais discutível, ou melhor, o menos aceite é o que postula “a verdade” como objectivo do conto. Entende-se que Poe opõe a verdade do conto à beleza da poesia, como se os dois conceitos se excluíssem mutuamente: não poderia a poesia preocupar-se com a verdade, nem o conto pretender perseguir a beleza; além disso, não poderia haver uma poesia do feio, nem um conto baseado na mentira. É evidente que a realidade dos textos nega este tipo de visões parcelares da literatura. Quando Poe fala em verdade refere-se, segundo Carmen de Mora Valcárcel, a um género de estesia particular: não o simples prazer estético proporcionado pela poesia, mas um prazer de tipo intelectual ou cerebral²¹⁸. Assim, a poesia seria mais da ordem dos sentidos e do sentimento, da esfera do incontrolável e do involuntário; o conto mais da ordem da razão, da esfera da vontade e da capacidade de controlo. Há, porém, uma poesia cerebral, controlada até ao mais ínfimo pormenor, muitas vezes rebarbativa e repulsora de qualquer tipo de prazer estético que não seja mediado pelo “rigor” das ideias; e há, por outro lado, muitos contos totalmente repassados de vibrações emotivas, profundamente líricos, e ostensivamente desdenhosos de qualquer aproximação hermenêutica centralizada num hipotético território puramente racional, que, no fundo,

²¹⁵ Edgar Allan Poe, «Review of Twice-Told Tales», p. 61.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 60: «We need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance».

²¹⁷ *Ibid.*, p. 61-62.

²¹⁸ Carmen de Mora Valcárcel, *op. cit.*, p. 22: «El concepto de verdad debemos entenderlo aquí en contraposición al de belleza. Apunta a los fines del cuento, a un objetivo que no se dirige tanto a lograr un placer estético, sino más bien un placer que podríamos denominar intelectual o cerebral. Este resulta uno de los postulados menos universales de E. A. Poe porque se olvidaba en él esa semejanza entre cuento y poesía en cuanto a la génesis (...)».

não existe. No entanto, o que mais convém notar é que a teoria de Poe é norteadada por um propósito racionalista, que, mal manejado por espíritos epigonais e acríticos, provocou alguns momentos de estagnação no desenvolvimento do conto literário moderno. A sobrevalorização da brevidade, do efeito único e do controlo autoral produziu contos excessivamente formais, rígidos e tributários de uma teoria que deixou de ser uma proposta de orientação, e se tornou num espartilho de convenções.

Um dos contistas contemporâneos que percebeu bem - e recusou - a herança racionalista da teoria contística do escritor norte-americano foi um dos seus admiradores: Jorge Luis Borges²¹⁹. Com efeito, Borges teceu sobre a escrita do conto algumas considerações que se afastam patentemente das concepções de Poe. Segundo o contista argentino, o autor não detém sobre o texto a autoridade voluntariosa que o leva a exercer um poder demiúrgico e controlador, tanto da matéria textual como das sensações do leitor. Muito pelo contrário, o autor é um “servidor da Musa”, com toda a riqueza milenar que esta formulação contém, e que Borges matiza muito bem, tornando contemporâneo o que, a olhos mais apressados, poderia parecer datado e obsoleto:

«(...) no creo, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea una operación intelectual. Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra. Esto puede parecer asombroso; sin embargo, no lo es: en todo caso se trata, curiosamente, de la doctrina clásica. Lo vemos en la primera línea – yo no sé griego – de *La Iliada* de Homero. (...) Es decir, Homero, o los griegos que llamamos Homero sabían que el poeta no es el cantor, que el poeta (el prosista, da lo mismo) es simplemente el amanuense de algo que ignora y que en su mitología se llamaba Musa. En cambio, los hebreos prefirieron hablar del espíritu, y nuestra psicología contemporánea, que no adolece de excesiva belleza, de la subconsciencia, el inconsciente colectivo, o algo así.»²²⁰

A unicidade de efeito, resultante da intenção e da vontade do autor, é o eixo da teoria de Poe. Borges, partindo de uma tradição estética e filosófica diferente, entende o

²¹⁹ Na sua selecta *Biblioteca personal*, Jorge Luis Borges confere um lugar de destaque aos contos de Poe, e abre a respectiva ficha, dizendo: «La literatura actual es inconcebible sin Whitman y sin Poe». No final do texto, Borges refere explicitamente, sem qualquer comentário, o intelectualismo da estética de Poe: «En The Philosophy of Composition el gran romántico declara que la ejecución de un poema es una operación intelectual, no un don de la musa.» (*Biblioteca personal*, p. 151 e 153).

²²⁰ Jorge Luis Borges, «El Cuento y Yo», in Carlos Pacheco et al. *op. cit.*, p. 439-440.

conto como matéria movente que se vai definindo *in fieri*; não está pré-elaborado a nenhum nível, nem sequer ao nível da intenção. Para explicar esta ideia, o contista recorda o processo criativo por que passou o seu conto *El Zahir*. Não havia qualquer intenção nem plano: «Mi punto de partida fue una palabra (...) pensé en la palabra *inolvidable*, *unforgettable* en inglés»²²¹. E é a partir deste simples acidente que o conto vai sendo construído.

No caso de Branquinho da Fonseca, o processo é, por vezes, semelhante. Mais próximo da liberdade criativa de Borges do que da constrição disciplinadora de Poe, Branquinho também não obedecia a um plano ou a uma vontade bem determinada, quando escrevia os seus contos. Os contos podiam ser pensados antes de serem escritos, podiam resultar do desenvolvimento ficcionado de um acontecimento real transmitido oralmente por um “contador” intermediário - como acontece no caso de *O Barão*²²² -; podiam ainda partir da observação de pessoas e situações²²³, e podiam, num processo semelhante ao relatado por Borges, ir surgindo como os poemas, a partir de uma palavra, de uma frase, ou mesmo de um desenho, de um simples esboço quase involuntário e automático. “As Mãos Frias” (*RT*), um dos contos mais impressionantes e perfeitos de Branquinho, nasceu de uma frase, que, num momento de preguiça, o escritor traçou no papel; era a frase inicial²²⁴: «Ao entrar a porta da rua olhou para cima e viu que estavam três pessoas na escada a conversar em voz baixa». E é a partir desta frase que o texto se vai construindo e vai sendo construído, num trabalho de tessitura verbal em que a intenção do autor também se vai descobrindo, ao ritmo da escrita. Um outro conto antológico de Branquinho, “A Tragédia de D. Ramón” (*CM*), teve um processo genético ainda mais involuntário e não planeado. Segundo testemunho do autor, num momento de ócio, sem saber em que entreter o tempo, desenhou num papel um rosto de rapariga e depois o rosto de um homem; pôs o desenho ao lado, e, escrevendo, descreveu os rostos desenhados,

²²¹ *Ibid.*, p. 440.

²²² A informação é dada pelo próprio autor: «O começo de *O Barão* foi-me contado. O resto... Até à Tuna é uma história que me contaram, vivida por um pintor que era inspector das escolas de instrução primária e com quem se passou aquilo. Depois, o resto foi invenção. Mas invenção nascida de uma realidade.» (*Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976).

²²³ Diz Branquinho na entrevista a Manuel Poppe.: «Todas as personagens são reais. Daí à invenção vai aquele passo da realidade à criação, à recriação, à transfiguração. Mas têm sempre uma base real. Mesmo as que parecem mais inventadas. É muito difícil... Eu tenho algumas personagens que parecem pura invenção, e quando se for a ver, talvez não sejam. Outras são realmente tiradas da realidade imediata, fotografadas. Mas as minhas fotografias deformam sempre, não ficam parecidas, são outras.» (*Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976).

²²⁴ A revelação é feita por Branquinho na entrevista ao *Jornal da Madeira – Suplemento “A Ilha”*, 30 de Agosto de 1973.

para depois os enredar, tecer a intriga, completar o conto: «Às quatro da manhã, o conto estava acabado»²²⁵.

A variedade de processos genéticos por que passaram os contos de Branquinho, dos mais extensos aos mais reduzidos, testemunha a filiação do contista numa tradição estética refractária ao controlo autoral absoluto, proposto pela teoria racionalista de Poe. No entanto, Branquinho entendia a escrita como um labor. Depois do impulso criador inicial, cuja diversidade aparenta o processo criativo do conto ao da poesia, há o trabalho de construção e acerto, que também aproxima os dois tipos de escrita: «Quando escrevo, ponho de lado, corrijo, procuro, acerto...»²²⁶. E é nessa tentativa de corrigir e acertar que se joga a brevidade do conto. A brevidade do conto – brevidade narrativa e não meramente material – resulta também de um esforço de *limae labor* e de controlo da matéria textual que as palavras do contista acima citadas reflectem. Branquinho não se pronunciou explicitamente sobre esta questão, mas disse algumas coisas interessantes, em resposta a uma pergunta de Manuel Poppe. Falando da disponibilidade de que o escritor necessita para poder criar, Branquinho disse o seguinte:

«Estar disponível para tudo. O mundo começa naquela ocasião, sempre. E como começa nessa ocasião, e como vimos de longe, podemos tomar a direcção que quisermos ou corrigir e emendar o passo, no caminho certo ou errado. Por vezes o vago resulta de um excesso. O pensador, porque muito sistematizou e muito definiu, consegue uma segurança, uma limitação, uma exclusão. O meu problema é o não saber, por vezes, e excluir tudo quanto é lateral. São essas forças que convergem, mas apanhar a convergência é muitas vezes o momento essencial.»²²⁷

A reflexão pode parecer demasiado vaga para ser tomada como um preceito proveniente da experiência oficial do contista. Mas, no fundo, o que Branquinho diz aplica-se inteiramente aos seus contos. A brevidade do conto faz-se desse trabalho de exclusão de tudo «quanto é lateral», procurando, assim, as forças que convergem, porque num conto, «a convergência é muitas vezes o momento essencial».

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

²²⁷ *Ibid.*

A necessidade de exclusão e convergência, que propicia o efeito de brevidade narrativa, é, por vezes, sentida pelos próprios narradores fonsequianos. Os narradores dos contos de Branquinho nunca encaminham a narrativa no sentido da reflexão teórica sobre a natureza e os limites do género; as suas digressões filosofantes não têm a intenção declarada de consubstanciar uma teoria genológica. No entanto, os narradores mais dados à dispersão apercebem-se muitas vezes do carácter nocivo das digressões, e regressam ao núcleo diegético, ficando no leitor a sensação de que os caminhos dispersivos do narrador foram encurtados pela atenção vigilante do contista.

Enquanto texto densamente concentrado, o conto não tem espaço nem tempo para ampliar e aprofundar as categorias da narrativa: o tempo, o espaço e as personagens são apresentados de forma concisa, pois o conto é normalmente a fotografia de um determinado *momento*, e tudo converge para que esse momento se imponha de um modo capaz de deixar ressonâncias no leitor. Os contos de Branquinho são de vários tipos, mas em todos eles, de diferentes maneiras, há a intenção de cercar e aprofundar um momento essencial. E esta característica do género é, na contística fonsequiana, de algum modo tornada consciente através da reflexão de alguns narradores acerca da inutilidade das suas digressões e dos seus discursos filosofantes. É claro que as digressões dos narradores nunca são inúteis, porque proporcionam ao leitor, muitas vezes convocado, a oportunidade de coligir elementos que favorecem o conhecimento mais aprofundado das personagens e das situações. No entanto, é evidente que as digressões demasiado livres podem ser prejudiciais à economia restritiva do conto; são, por isso, muito significativos os comentários dos narradores acerca da inutilidade dos seus discursos divagadores e da necessidade de regressar ao centro da narrativa, porque num género tão concentrado é isso que prevalece.

O narrador de “Rio Turvo” (*RT*), por exemplo, pensa que «Filosofias são roupa barata» (p. 24), o que lhe interessa é contar os eventos que vão formando o ambiente concentracionário do conto. No entanto, o seu estatuto de narrador autodiegético torna-o personagem participante e interessada nas coisas que pretende contar, e é incapaz de conduzir a narrativa sem a intromissão de digressões de teor pessoal e filosofante, que desmentem a cada passo a sua pouca consideração pela filosofia. A sua tendência dispersiva é, contudo, várias vezes cortada por afirmações que revelam a sua consciência do carácter nocivo de tais digressões. Assim, depois de um desvio, diz: «Mas isto é outra história» (p. 24), isto é, uma história que não faz parte deste conto; e entra logo em

seguida em outra digressão da qual toma consciência no fim, quando confessa, quase em tom de lamento: «E agora, que vos fiz este discurso inútil, continuo» (p. 26). E continuará, mas sendo sempre incapaz de evitar as digressões; por isso, tem necessidade de retomar o fio da história que pretende contar usando a expressão: «Mas, como ia a dizer» (p. 37). O narrador tem consciência do efeito deletério das suas divagações, mas não as elide. A brevidade material do conto é assim totalmente inexequível; mas, curiosamente, a sua brevidade narrativa não é letalmente atingida. “Rio Turvo” é um conto extraordinário por – entre outras coisas que a seu tempo se verão – manter intocável a forte impressão de brevidade, resultante da economia dos elementos diegéticos, espraçando-se, ao mesmo tempo, num discurso reflexivo e arrastado, que se harmoniza perfeitamente com a lassidão física e moral do microcosmo humano que representa. A tendência para a dispersão faz parte do *modus operandi* do narrador, mas também faz parte do carácter da personagem; e desde as primeiras informações do *incipit* é a focalização da personagem que vai dar forma a todos os acontecimentos. O *incipit* é programático por anunciar um projecto de narração que pretende valorizar as «pequenas coisas em que noutras ocasiões não se repara», e essas coisas fazem parte tanto do mundo circundante em que o narrador se vai inserir, como do interior da personagem participante que ele também é:

«A voz vinha de longe. E eu continuava a caminhar por entre as ervas do pântano, ouvindo-a numa meia inconsciência. O cansaço e o calor davam-me aquela lassidão de músculos agradável pelo desprendimento da realidade e pela volúpia de deixar a atenção dormente e pegada a pequenas coisas em que noutras ocasiões não se repara.» (p. 9)

Quando o narrador, ao ouvir um barulho desconhecido, fica imóvel, esperando sem saber o quê, está disponível para a aceitação de tudo o que vier, e ao mesmo tempo prepara o leitor para as mais desencontradas situações. Esta disponibilidade do narrador e do leitor constitui um elemento fundamental da estrutura do conto. Desde a abertura, o conto envereda pela atenção aos pormenores, e a multiplicação de pormenores estende o texto numa dimensão aparentemente dispersiva, que produz o efeito de extensão material. A brevidade narrativa é, no entanto, conservada pela focalização aglutinadora do narrador-personagem, que narra os acontecimentos num tempo posterior, e embora diga que «estou a ver tudo como se essas coisas ainda estivessem aqui diante de mim» (p. 11), os acontecimentos são filtrados pela sua visão parcial; ele revê e ordena o material da

memória, e essa ordenação, que a escrita ulterior permite, aumenta-lhe o conhecimento sobre o vivido, mas não o esclarece totalmente. A sua visão parcelar assegura o efeito de brevidade, mas deixa em aberto uma multiplicidade de factores que ele não entende ou não desenvolve, cabendo ao leitor a tarefa de urdir a teia de pormenores.

Uma outra informação importante tem que ver com a finalidade do conto. Um conto serve para contar alguma coisa. Mas o conto literário moderno nem sempre tem essa função, e muitas vezes a sua razão de ser reside precisamente no facto de não pretender contar uma história. O acto de contar não é motivado pelo interesse da história ou pelo desejo de a inscrever no tempo, mas sim pela vontade de compreender um acontecimento passado, transmitindo o processo de compreensão ao leitor. No conto “A Minha Inimiga” (CM), o narrador autodiegético refere expressamente o motivo que o leva a escrever, e esse motivo, a compreensão muito pessoal de um acontecimento passado, tem como consequência estrutural a necessidade de redução do núcleo temático:

«(...) Mas não queria agora falar nisto; queria ser piedoso e sereno. Queria só avivar uma querida e dolorosa recordação da minha vida, avivar essa triste recordação e, talvez, justificar-me, dizer duma vez para sempre como foi.» (p. 137)

E, curiosamente, o próprio narrador tem desde o início a sensação de que as suas recordações o podem levar para caminhos dispersivos; e por isso, como se ele também fosse vigiado pela atenção consciente do autor, pretende fugir a todos os assuntos paralelos²²⁸.

«Mas prendem-se todas as coisas umas nas outras, prendem-se ao ambiente da nossa vida e aos mínimos pormenores. Mas fugirei a tudo isso.» (p.137-138)

Em “A Única Estrela” (CM), o narrador diz, de forma directa, que não escreve para fazer um conto, ele não quer contar uma história, quer compreender, e, ao mesmo tempo, libertar-se do peso doloroso do vivido; e a melhor maneira de resolver esses dois desejos é escrever. E para esta função “terapêutica” da escrita contribui de forma essencial

²²⁸ A situação é semelhante em *O Barão*, quando o narrador diz, logo no início do texto: «Mas não vou filosofar; vou contar a minha viagem à serra do Barroso.» (p. 10).

o leitor, porque as palavras libertadoras necessitam da publicação, pois só assim os sentimentos se tornam “objectivos”, podem ser vistos à distância, e deixam, por esse facto, de pesar dolorosamente. Servindo ao narrador como meio de conhecimento e de compreensão do seu próprio caso, o texto servirá também ao leitor, que se sentirá partícipe da experiência do narrador, que é universal. A escrita é uma forma de concertar as emoções em relação a um acontecimento situado no passado; através das palavras ensaia-se a recuperação do vivido, sem o peso demasiado patético e enganador da emoção. As palavras são um filtro que depura os acontecimentos e lhes confere uma aura de universalidade e impessoalidade. O narrador, ao reflectir sobre os motivos que o levam a escrever, e sobre o valor da palavra escrita, situa a sua reflexão em três níveis essenciais à definição do texto em termos genológicos: o nível do emissor, o nível do discurso, e nível do receptor:

«Primeiro quero dizer que vou escrever pela mesma razão por que algumas pessoas choram e por que a dor, por vezes, parece que fica mais pequena depois de se contar. Quando se põe em palavras já fica mais definida e este *vago* que me toma todo é o que me custa mais. Em certos casos basta falar, contar a outra pessoa, mas escrevendo as palavras é melhor: põe-se mais fora de nós. (...) não escrevo a história de Maria Celeste para fazer um conto, porque isso envergonhava-me. Escrevo-a pelas razões que disse e também porque quero pensar bem nisto tudo que se passou e penso melhor escrevendo.» (p.219-220)

Esta dinâmica terapêutica da escrita é reforçada por dois factores: a importância dos deícticos que indicam o lugar e o tempo da escrita, e o facto recorrente de os narradores escreverem um acontecimento passado, estando no momento da escrita em situação de repouso, recuperando do trauma do vivido, normalmente num ambiente campestre ou marítimo, longe do bulício das cidades. O espaço físico da recuperação e do luto aproxima a maior parte das personagens masculinas da narrativa fonsequiana. Os jovens que em estado de inquietação existencial regressam ao campo (e, em menor número, ao mar), em demanda de uma qualquer paz que lhes permita continuar a resistir e a descobrir a vida, aproximam-se dos rapazes, como Pedro e Bernardo, cuja infância foi fortalecida pelo contacto com as forças vitais da natureza. Circula, pois, pela narrativa de Branquinho um reiterado padrão de comportamento e um recorrente perfil de carácter. A

brevidade narrativa dos seus contos acaba, assim, por ser extensível ao núcleo homogêneo das suas criaturas.

3. 3. Os limites do conto

A enorme flexibilidade estrutural e temática do conto torna muito difícil a sua definição em termos precisos e universais, como, já em 1941, reconhecia H. E. Bates. Segundo Bates²²⁹, o conto pode ser tudo o que o autor quiser, tanto em termos de estrutura como de tema. Por isso, todas as definições são meramente aproximativas, não apodícticas, e dependem intrinsecamente não só das variações endógenas do sistema literário, mas dependem igualmente dos postulados estéticos e da intenção de cada autor. O conto torna-se assim uma forma literária polimórfica, cuja capacidade de adaptação a novas motivações é praticamente inesgotável, como demonstra a enorme variedade de textos acolhidos sob esta designação genológica, e como reconhece, por exemplo, Ellery Sedgewick:

«So it is that the short story has become all sorts of things, situation, episode, characterization, or narrative – in effect a vehicle for every man's talent.»²³⁰

A dificuldade de elaboração de uma teoria do conto, susceptível de agradar, ao mesmo tempo, a críticos e contistas, tem conduzido mesmo a posições aparentemente estranhas, como a defendida pelo escritor e crítico literário colombiano Marco Garramuño, para quem o conto não existe; existem contos, do mesmo modo que o contista, como figura bem determinada e universal também não existe; existem contistas:

«El cuento no existe, existen los cuentos; el cuentista, como especie humana determinable, en la cual se pueden subsumir una cantidad de personas dedicadas al trabajo, tampoco existe: lo que existen son los cuentistas, todos

²²⁹ H. E. Bates, «The Modern Short Story: Retrospect», in Charles E. May, ed., *Short Story Theories*, p. 72-79.

²³⁰ *Apud* H. E. Bates, *art. cit.*, p. 75.

diferentes, como diferentes son las gotas de agua en un aguacero torrencial o las espigas en un enorme campo de trigo floreciente.»²³¹

Segundo Garramuño, o conto não se define pela extensão, nem pela história, nem mesmo pela intenção, recusando, deste modo, como elementos definidores, o conceito de brevidade, a delimitação temática que afasta o conto do romance e da novela, e finalmente o famoso princípio do efeito único proposto por Poe, entendido como um “tour de force” racionalista que vai contra a prática dos escritores de todos os tempos. Para Garramuño, a definição do conto é o próprio conto, e cada exemplar é único e diferente de todos os outros; é «una criatura nueva que se instala en el universo con el esplendor con que se instalaría un nuevo insecto, una nueva bestia creada por el azar genético o la mano misteriosa de un dios que juega a inventar especies »²³².

Menos metafórica e menos assertiva do que Garramuño, mas igualmente céptica quanto à possibilidade de definir cabalmente o conto, Valerie Shaw desloca um pouco a questão, num sentido potencialmente rendoso: abranda a força do preceituário que enforma a auscultação crítica dos textos; e reforça as possibilidades criadoras de cada texto:

«It seems reasonable to say that a firm definition of the short story is impossible. (...) I have tended to substitute for the question “what ought a short story to be?”, the question “what can a short story do particularly well *because* it is short?”»²³³

E Teresa Zamorano, salientando o facto de que poucos críticos se aventuram a definir o conto, diz:

«al cuento, en el ámbito literario, le ocurriría algo similar a la palabra, en el ámbito lingüístico: se la puede distinguir, pero ningún intento de definición es lo suficientemente amplio y a la vez exclusivo para poder aplicarlo a todas y cada una de ellas»²³⁴.

²³¹ Marco Tulio Aguilera Garramuño, «La Creación del Cuento», in Carlos Pacheco et al., *op. cit.*, p. 451-452.

²³² *Ibid.*, p. 449.

²³³ Valerie Shaw, *The Short Story – A Critical Introduction*, p.21.

²³⁴ M. Teresa Arregui Zamorano, *Estructuras y Técnicas narrativas en el Cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1996, p. 46.

A variedade dos contos de Branquinho da Fonseca também confirma as dúvidas das duas ensaístas. Tanto ao nível estrutural como ao nível temático, um conto pode ser, de facto, tudo o que o contista quiser: pode ser um texto fragmentário e incipientemente experimental como são alguns contos de *Zonas*, pode ser uma narrativa elaborada como são alguns contos de *Bandeira Preta*, ou pode ser um texto inquietante e aparentemente simples como é o magnífico “As Mãos Frias”. Texto narrativo eminentemente fugidio, porque versátil e proteiforme, o conto literário moderno cria os seus próprios limites. Conceitos como brevidade, tensão, intensidade são instrumentos operatórios pertinentes e úteis, mas a sua pertinência só é relevante quando inferida dos textos concretos, porque cada texto postula, de forma explícita ou implícita, a forma como elabora tais conceitos, mormente o basilar conceito de brevidade, que só tem pertinência significativa em conexão com a totalidade semântica e técnica do conto, como reconhece Dominic Head: «It is only when quantity and technique are examined together, as mutually dependent factors, that quantity acquires any significance»²³⁵. E o mesmo se pode dizer em relação a outros preceitos tidos como definidores do conto moderno, um género que, ainda segundo o mesmo ensaísta: «encapsulates the essence of literary modernism, and has an enduring ability to capture the episodic nature of twentieth-century experience»²³⁶. Os contos de Branquinho da Fonseca, na sua variedade estrutural e temática, são também várias peças de um mosaico, através do qual o contista procura aproximar-se das várias faces do real humano: um real complexo, que em cada conto adquire traços particulares, mas que no conjunto se harmoniza com uma visão do mundo configurada por três vectores essenciais: o realismo, o lirismo e o grotesco.

²³⁵ Dominic Head, *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 4.

²³⁶ *Ibid.*, p. 1.

Capítulo 3

Estratégias de ancoragem realista

1. Introdução

Em 1938, num artigo sobre *Caminhos Magnéticos*, publicado na *Revista de Portugal*, José Régio traça algumas linhas interpretativas que situam os contos de Branquinho na esfera de uma estética complexa, isto é, constituída por elementos diversos e aparentemente díspares. O ensaísta detecta nos contos uma «natural fusão de realismo e poesia», referindo ainda as «cenar mesquinhas, ou estranhas, ou grotescas, através das quais D. Ramon arrasta a sua angústia», e as imagens «precisas e nítidas, quase violentas de justeza, pelas quais os nossos sentidos se abrem a receber as próprias sensações do autor»¹. Alguns anos mais tarde, no posfácio a uma das edições de *O Barão*, Régio, com a lucidez crítica que caracteriza muitos dos seus ensaios, retoma as suas primeiras impressões, destacando três elementos capitais na estruturação do universo ficcional de Branquinho da Fonseca: o realismo, o grotesco e o lirismo:

«Como já mais ou menos tem vindo sendo sugerido, três elementos capitais formam a trama literária da obra; lhe dão aquele seu tão próprio tom: o realismo, o fantástico ou grotesco, e o lírico. Em grande parte da ficção de Branquinho da Fonseca os reencontraremos, a estes elementos - capitais tentações, digamos, da sua personalidade artística.»²

¹ José Régio, «"Caminhos Magnéticos", Contos de António Madeira», *Revista de Portugal*, Fasc. III, vol. 1, 1938, p. 458-459.

² José Régio, «Posfácio de José Régio», p. 62.

Efectivamente, a ficção de Branquinho mantém uma grande coerência interna, que resulta não só da elaboração iterativa de temas, personagens e ambientes, mas também de uma certa *unidade de tom*, materializada nas marcas estilísticas e nos processos narrativos, bem como nos filtros de apreensão e representação do real; um real complexo e multifacetado, irredutível a uma forma de representação exclusiva ou mesmo preponderante. São, no entanto, detectáveis, no conjunto da obra, os três elementos capitais de que fala Régio. Desde os primeiros contos de *Zonas* até aos derradeiros de *Bandeira Preta*, o mundo criado nos textos de Branquinho é devedor de uma estética compósita, que torna visível a vontade de surpreender o real humano nas suas múltiplas dimensões. E, por isso, os contos, bem como os restantes textos narrativos, não são catalogáveis de acordo com os limites restritivos de um rótulo geral. Realismo, lirismo e grotesco não são, pois, rótulos definidores e determinantes, que pretendam “arrumar” a produção narrativa do autor em compartimentos estéticos; são apenas instrumentos que permitem descrever as formas de representação do complexo mundo criado pelos textos.

É compreensível que os críticos tendam a valorizar uma ou outra forma, pondo em relevo ora a dimensão realista, ora a visão grotesca ou a tonalidade lírica, pois os contos de Branquinho, porque se esquivam à linearidade de um projecto estético assente em pressupostos limitadores³, admitem vários métodos de aproximação hermenêutica. Deve notar-se, porém, que a aceitação de diferentes sondagens interpretativas deflui da natureza compósita e complexa do mundo representado e dos mecanismos de representação, e, por conseguinte, todas as visões críticas parcelares, ao adoptarem uma estratégia de descrição interpretativa não raras vezes denunciadora das convicções estéticas do crítico, acabam por iluminar apenas um dos elementos do texto, deixando na sombra os restantes. Os contos de Branquinho seriam, assim, predominantemente líricos, grotescos ou mesmo fantásticos, ou, ainda, declaradamente realistas. A realidade dos textos nega, porém, este tipo de restrições, como muito bem intuiu José Régio, ao juntar na mesma sequência os três elementos capitais, as três «tentações» da «personalidade artística» do contista.

Álvaro Pina é o ensaísta que tem defendido com mais insistência e clareza o vector realista dos contos de Branquinho. Em três ensaios publicados na revista *Vértice*,

³ Na entrevista concedida a Marques Gastão, ao ser interrogado sobre a sua posição perante as escolas literárias, Branquinho respondeu desta forma esclarecedora: «Fui sempre mau aluno. Por isso, penso que as escolas são todas más.» (Marques Gastão, «Branquinho da Fonseca», p. 40).

dedicados aos contos “A Sombra” (RT), “O Barão” e “As Mãos Frias” (RT), e mais tarde reunidos sob o sintomático título “A Herança Realista de Branquinho da Fonseca”⁴, Álvaro Pina tenta demonstrar, através de uma leitura por vezes voluntarista, a tese, segundo a qual, «como escritor realista, Branquinho da Fonseca critica a sociedade de que nasce a sua obra por meio da representação dos efeitos individuais que o viver nessa sociedade provoca nas personagens»⁵. E, ao comentar a pertinência do título do conto “A Sombra”, o crítico chega mesmo a dizer que na sombra projectada na parede da taberna está, principalmente, «a sombra que o Raimundo, e todos os Raimundos, lançam sobre a vida do povo – para os leitores dos anos 40 até aos nossos dias, a sombra negra, tenebrosa, do fascismo, que durante 48 anos condenou o nosso povo à miséria, ao obscurantismo e à opressão terrorista»⁶. Na sua vontade de encontrar nos contos fonséquianos uma clara denúncia realista das injustiças da sociedade portuguesa do tempo da ditadura, Álvaro Pina deriva, com algum exagero sobreinterpretativo, para comentários que, embora ancorados na letra do texto, parecem enfatizar a *intentio lectoris*⁷, como factor essencial da estratégia de interpretação, remetendo para uma posição ancilar tanto a *intentio operis* como a *intentio auctoris*⁸. Saliente-se, no entanto, que as análises de Álvaro Pina são bem concatenadas e revelam uma dimensão fundamental das intenções comunicativas dos contos analisados; destoando apenas os comentários que o crítico apõe, por vezes, às suas pertinentes conclusões.

Na verdade, há em todos os contos de Branquinho, bem como na novela e no romance, uma atenção aos pormenores da realidade quotidiana das personagens, que pretende pôr em evidência as condições socioeconómicas que propiciam um determinado tipo de vida: uma vida que, paulatina mas progressivamente, se vai deteriorando, enfraquecendo a vontade de mudança, e permitindo o avanço de uma atmosfera pantanosa que cerca as pessoas, diminuindo-lhes as possibilidades de afirmação vital. No entanto, a forma de denúncia utilizada pelos narradores de Branquinho não é ruidosa nem expressivamente ostensiva; retira a sua força do rigor seco das palavras. Os narradores não

⁴ Álvaro Pina, «A Herança Realista de Branquinho da Fonseca», in *Realismo e Comunicação – Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, Cacém, Edições Ró, 1981, p. 71-122.

⁵ Álvaro Pina, «“As Mãos Frias” de Branquinho da Fonseca», *Vértice*, vol. 39, nº 416, 1979, p. 56.

⁶ Álvaro Pina, «“A Sombra” de Branquinho da Fonseca», *Vértice*, vol. 38, nº 410-411, 1978, p. 441.

⁷ Cf. Umberto Eco, «La sobreinterpretación de textos», in *Interpretación y Sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 48-71.

⁸ Segundo Branquinho, o escritor deve «até onde puder e for capaz», intervir nos problemas do seu tempo, mas «a Arte deixa de o ser quando é subordinada.» (Marques Gastão, «Branquinho da Fonseca», p. 40).

assumem o propósito de mudar o mundo, parecendo, pelo contrário, encarnarem, por vezes, uma ética de desistência colectiva, em contraponto a uma ética de resistência pessoal, como acontece com o narrador-protagonista de “Rio Turvo” (RT), um «materialista-histórico» (p. 26)⁹, que, num dos seus discursos digressivos e autocaracterizadores, diz que «os ideais bastam para viver» (p. 26), depois de haver confessado, perante uma cena de injusta humilhação infligida a um trabalhador do estaleiro: «Já não tenho a mania de endireitar o mundo; só tive vergonha, por ser também um homem» (p. 17).

As afirmações muito peremptórias dos narradores que intervêm directamente no desenvolvimento diegético nem sempre são de inteira confiança, pois as acções que protagonizam contradizem muitas vezes as opiniões que vão manifestando sobre o carácter pessoal ou alheio, como acontece ainda com o narrador de “Rio Turvo” na cena de combate com Melena, «um animal primitivo» (p. 56) que dominava, pelo medo irracional, os restantes trabalhadores. Vencendo o Melena, o narrador contribuiu para que naquele pequeno mundo houvesse, de facto, um pouco mais de justiça. Mas a sua atitude é ditada mais pelas características de carácter pessoal do que por uma intenção justiceira e reformadora. Ele sabe que o poder de Melena, apesar de levemente ferido, se mantém¹⁰; e sabe também que a sua vitória é ambígua, pois os trabalhadores passam a encará-lo com receio, porque reparam nas características físicas que o aproximam de Melena: os ombros, que «achavam, na verdade, tão largos como os dele» e as mãos, «que também aparentavam, de facto, não ser menos fortes» (p. 58). No fundo, ao destronar o poder de Melena, o narrador cria outro Melena, multiplicando por dois o poder e o medo. Além disso, não resolve o seu problema de solidão, porque apenas a força de Melena vencido o reconhece realmente como verdadeiro vencedor: são duas forças iguais e só entre eles poderá haver amizade. Ele cria com o «animal primitivo» uma empatia refractária às convenções sociais, torna-se seu «dono», porque ele «precisava de um dono» (p. 56)¹¹, mas não pode estender essa solidariedade de personalidades fortes aos restantes trabalhadores, porquanto eles não fazem parte da mesma casta de afeições electivas

⁹ Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, 3ª ed., Lisboa, Portugal, 1969.

¹⁰ «Mas no dia seguinte tinham já por ele o mesmo respeito antigo, ainda que eu lançasse uma sombra nesse prestígio» (p. 57).

¹¹ «Era um animal primitivo, com as qualidades desse primitivismo, inadaptado à época em que vivia, mas da qual, no entanto, adquirira os defeitos. Podia dizer-se dele que precisava de um dono. O dono fui eu. Um elefante na selva anda livre, mas, se o trazem para uma terra civilizada, precisa de ter dono. Fomos verdadeiros amigos.» (p. 56).

determinadas pelo carácter, como acontece, a outro nível, na relação de amizade entre Pedro e Chinca, os dois adolescentes de *Bandeira Preta*, cuja nobreza de carácter exclui do seu convívio quem não faz parte da mesma linhagem, não de sangue, mas de alma.

O narrador de “Rio Turvo” ficará só, porque não é capaz de concertar as suas próprias ideias, de modo a poder situar-se, de forma coerente, no mundo. É uma figura oscilante, dividida, como são muitas das personagens masculinas fonsequianas. Como é, por exemplo, o narrador do conto “Um Pobre Homem” (RT), que humilha publicamente um porteiro de cinema, caindo depois em si: «A minha educação, a minha inteligência, e principalmente as minhas ideias sociais, não deviam ter-me deixado descer a isto» (p.149). Mas desce, de facto, reflectindo em seguida sobre a incoerência que existe entre os seus «pecados sociais» (p. 151) e as suas ideias:

«E se alguma incoerência se mantém entre as minhas ideias e a minha vida, é devida a uma certa hesitação do meu carácter, uma certa irresolução e invencível dúvida ao tentar passar do pensamento para a acção» (p. 151).

Tanto o topógrafo de “Rio Turvo” como o «accionista da Empresa Internacional de Navegação», de “Um Pobre Homem”, ambos narradores-protagonistas dos respectivos contos, são figuras inquietas, acicatadas pelo espírito da dúvida, e desejosas de acção, de uma vitalidade física que os resgate do marasmo viciado do pensamento. Ambos têm uma “consciência social”, mas, como diz Alexandre Pinheiro Torres, «já não acreditam na conjugação de esforços: daí a tendência para a acção meramente individual»¹². No espaço textual, a intervenção crítica dos narradores não é, pois, conformada por uma vontade de redenção colectiva alicerçada num programa ideológico. Eles próprios são homens em crise, procurando o seu *caminho* e esperando o seu *momento*. No entanto, a procura e a espera não são desatentas. Através dos comentários dos narradores e da fala das personagens, perpassa pelos contos de Branquinho uma evidente atenção ao real, que confere aos textos espessura histórica, social e política. O realismo dos textos constitui, porém, um círculo que se integra sempre em outros círculos, que alargam e aprofundam a visão da realidade humana, sem a coarctarem e sem a desvincularem das circunstâncias quotidianas e históricas. É por isso que elementos estruturantes essenciais como a viagem,

¹² Alexandre Pinheiro Torres, «Solidão Ontológica ou Sociológica?», in *Romance: O Mundo em Equação*, Lisboa, Portugal, 1967, p. 153.

o espaço, a iteração, a atenção aos pormenores são passíveis de leituras diversas, mas complementares.

Nos contos de Branquinho, a realidade nunca é simples; tem múltiplas zonas, diversos caminhos, turvos espaços de fronteira. Mas as personagens não se movimentam em esferas etéreas; têm raízes na complexidade do espaço e do tempo. Por isso, a matéria textual é elaborada, a todos os níveis, de acordo com um processo de representação propiciador de uma visão polimórfica do real; e um dos elementos desse processo compósito é também devedor de uma estética realista. Jorge de Sena chama a atenção para o perigo de um uso excessivamente generoso do termo *realista*, e de outros análogos, como *romântico*, *simbolista* ou *barroco*, e propõe um duplo ponto de vista conceptual:

«Um é *fenomenológico* ou *tipológico*, em que o uso e aplicação desses termos para diversas épocas, lugares e personalidades é rigorosamente definido, reconhecendo-se que algumas características de certa atitude estética sempre ocorreram, em maior ou menor grau, em vários lugares, tempos e indivíduos (...) O outro é *histórico-literário*, e consiste em atermo-nos às conotações históricas do conceito...»¹³

E, no seguimento da sua explanação, Jorge de Sena diz que, «tipologicamente, o realismo deve ser entendido, no plano estético da imaginação, como oposto a um onirismo que negue a realidade»¹⁴. Neste sentido, existe realismo em todas as épocas histórico-literárias, como esclarece Jorge de Sena ao referir o «tremendo peso de “realismo”»¹⁵ detectável na poesia dos cancioneiros medievais, e «os aspectos realistas» que «dominam poderosamente o nosso século XVI: Gil Vicente, Fernão Mendes Pinto, o próprio Camões, os cronistas, e tantos outros autores – para não insistirmos no realismo dum Fernão Lopes, no século XV, que sobrepassa o dos seus contemporâneos Froissart ou López de Ayala»¹⁶. O realismo de Branquinho da Fonseca é, portanto, um esteio que sustenta o mundo textual, nunca permitindo que esse mundo se dissolva num «onirismo que negue a realidade», mesmo quando a atracção do onírico magnetiza as personagens, arrastando-as para zonas da realidade que, *parecendo* evanescentes, são, porém, tangíveis

¹³ Jorge de Sena, «Algumas palavras sobre o *Realismo*, em especial o português e o brasileiro», *Colóquio/Letras*, nº31, 1976, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

e pertencentes a um quadro de referência que atinge, ao mesmo tempo, o narrador e o leitor¹⁷.

Não se trata de um realismo reduzido a «simples reprodução objectiva e imparcial da realidade observável» e muito menos de «um realismo socialista de combate baseado numa reprodução parcial mas pretensamente objectiva», como salienta Maria Saraiva de Jesus a propósito de *O Barão*¹⁸. Trata-se de uma ancoragem na diversidade desconcertante e poliédrica do real, veiculada por um processo estético que Nuno de Sampayo, com muita propriedade, define como «realismo dinâmico, multiforme, dominado pelo apetite da totalidade, integral»¹⁹. Aos contos de Branquinho aplica-se bem a seguinte afirmação de David Mourão-Ferreira, que descreve, de forma lapidar, a estética dominante na novelística de Domingos Monteiro:

«Já um crítico americano - Wilson Follet - observou, a propósito de Defoe, que "tudo é verdade na narração, excepto a narração em conjunto". Nas novelas de Domingos Monteiro acontece o mesmo; dir-se-ia que ele se obstina em *tratar* os pormenores com a maior *verosimilhança* realista, para se reservar, depois, o direito de cercar o conjunto de um halo de *irrealidade* e até algumas vezes de um halo de *inverosimilhança*. E nem por isso é ele menos *verdadeiro* (...)»²⁰.

O tratamento dos pormenores «com a maior *verosimilhança* realista» é uma técnica reiterada na narrativa fonsequiana, nomeadamente quando se trata de pormenores aparentemente irrelevantes. Ora, como salienta Darío Villanueva, «los detalles insignificantes» são um dos factores «del efecto de realidad»²¹.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷ Cf. Darío Villanueva, *Teorías del Realismo Literario*, Madrid, Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992, p.162-163: «Me considero convencido de que uno de los elementos fundamentales para la productividad realista de un texto narrativo es la configuración dentro de él de un "lector implícito" también realista, pues novela realista será la que ponga en juego todos los mecanismos de control interno textual, de la respuesta para inducirla en aquella dirección y con aquel sentido. Bien entendido, claro es, que por muy poderosa que sea la voluntad textual de ejercer ese control siempre será, sin embargo, muy elevado el margen de discrecionalidad hermenéutica que cada lector o "comunidad interpretativa" pueda ejercer sobre él».

¹⁸ Maria Saraiva de Jesus, «Narratividade e Realismo n' *O Barão*, de Branquinho da Fonseca», (texto policopiado), Aveiro, 1996, p. 7.

¹⁹ Nuno de Sampayo, «O Realismo Integral de Branquinho da Fonseca», *Colóquio-Revista de Artes e Letras*, nº 28, 1964, p. 64.

²⁰ David Mourão-Ferreira, «Domingos Monteiro: Confessar e Contar», *Boletim Cultural*, Fundação Calouste Gulbenkian, VIII Série, nº3, 1996, p.15.

²¹ Darío Villanueva, *op. cit.*, p. 181.

2. A viagem de salvação

Segundo Álvaro Pina, *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, é um marco essencial no nosso romance realista²². Partindo de uma análise de António Sérgio, que salienta o facto de Ramires ter imaginado salvar-se através da mudança no espaço e do transporte a uma terra distante, diz Álvaro Pina que alguns dos romances mais admiráveis da literatura realista portuguesa da época contemporânea representam «os seus protagonistas singulares ou colectivos, no processo mesmo de “pela mudança no espaço” procurarem viver melhor, “pelo transporte a uma terra distante” procurarem a satisfação de necessidades materiais e espirituais urgentes»²³. A saída está relacionada, segundo o ensaísta, com o «aperto das necessidades» e com a «necessidade de mudança no espaço, em busca de melhor vida, de afirmação de liberdade, de subjectividade»²⁴; e, na mesma sequência, diz Álvaro Pina que Branquinho da Fonseca deu, por outra via, «uma imagem densíssima» desse aperto das necessidades em “As Mãos Frias”²⁵.

De facto, a mudança no espaço, como factor de salvação, é um tópico que atravessa toda a literatura de Branquinho, assumindo especial relevância nos textos narrativos. A viagem tem contornos diferenciados, de acordo com as características das personagens e a especificidade das situações que protagonizam. Viajar pode ser um meio de combater a abulia e fortalecer a vontade; a viagem pode ser configurada como errância do sujeito em busca da identidade; pode ser deambulação concertadora e interpretativa dos acontecimentos que num passado recente perturbaram o quotidiano de uma personagem; mas também é, em várias ocasiões, uma forma de escapar aos condicionalismos socioeconómicos que atrofiam a vida. A emigração, em suma, paira nos contos de Branquinho como uma saída possível, às vezes experimentada, outras meramente imaginada; mas, mesmo quando não passa de um projecto, constitui ainda uma referência importante, ao nível do imaginário, revelador do estatuto social das personagens, bem como das suas características psicológicas.

²² Para uma leitura de *A Ilustre Casa de Ramires* como “memória realista” elaborada ao nível intertextual, nomeadamente em *Barranco de Cegos*, de Alves Redol, vd. Ana Paula Ferreira, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 244-253.

²³ Álvaro Pina, *Liberdade e Subjectividade no Realismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 65.

²⁴ *Ibid.*, p. 66.

Segundo Maria Saraiva de Jesus, «o Modernismo, voltado para um cosmopolitismo de outro tipo, praticamente não se interessou pela figura típica do emigrante. Foi preciso esperar pelo Neo-Realismo, com o seu interesse pelas baixas camadas sociais, para que o tema da emigração voltasse a ser posto em destaque»²⁶. Na verdade, nenhum conto de Branquinho aborda directamente o tema da emigração, e, consequentemente, em nenhum conto é retratada a «figura típica do emigrante»; contudo, o tema surge em alusões que, pelo facto de se irem repetindo ao longo de vários textos, acabam por configurar um indício semântico relevante, um *realema*²⁷ que religa o mundo ficcionado a um referente reconhecível: Portugal, país de diásporas, local de partidas e regressos. As personagens regressadas não evidenciam, todavia, uma real mudança de vida; não são representações modernas dos brasileiros ricos de Camilo; e as personagens que não chegam a partir, não sofrendo a experiência da frustração num espaço distante, cuja aura promissora advém apenas do desconhecimento proporcionado pela distância, mantêm assim uma réstia de esperança não isenta de uma certa amargura, o que acaba por ser também uma experiência de frustração. As poucas personagens que enriquecem com a emigração são sempre circunstanciais e não desempenham nunca um papel relevante no tecido social e humano representado nos contos.

No conto “O Lobo Branco” (CM)²⁸, o espaço rural justifica a inserção no texto de falas de personagens do povo que garantem um tom realista e de grande veracidade. Assim, é interessante notar que estas personagens têm a função de fornecer informações muito particularizadas à personagem principal, António Roque, um dos heróis fonssequianos que, deprimidos pela experiência urbana, regressam temporariamente ao lar da infância. Ao procurar inteirar-se das notícias da aldeia, António Roque vai interrogando os seus companheiros de serão; e cada um vai dando informações de acordo com a sua área de conhecimento. O lagareiro conta as novidades, concordando com o Sr. Antoninho quando ele diz que «O trabalho é duro e os ganhos são poucos» (p. 83), e vai aproveitando o encadeamento da conversa para falar das mortes que tem havido, criando

²⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁶ Maria Saraiva de Jesus, «Imagens da Emigração na Literatura Portuguesa», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, nº 12, 1995, p. 107.

²⁷ Termo cunhado por Itamar Even-Zohar e referido por Darío Villanueva, que transcreve, de forma interrogativa e não assertiva, a seguinte definição: «el conjunto de elementos, tanto de forma como de contenido, susceptibles de ser clasificados en repertorios específicos para cada cultura, que efectivamente producen realismo literario.» (Darío Villanueva, *Teorías del Realismo Literario*, p. 159).

²⁸ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, 3ªed., Lisboa, Portugal, 1967.

desse modo um ambiente ominoso propiciador do agigantamento da ferocidade lendária do lobo branco, o núcleo central da história. No seguimento informativo, um pastor assegura a existência do tal lobo branco, que enlouquece as pessoas e as conduz ao crime. As informações do pastor são de fonte segura, porque ele próprio viu a fera e ficou «variado» (p. 83), e além disso, é em seguida contada, em registo hipodiegético, a história do pobre Inácio Pé-Leve que também viu o lobo, ficou «desfigurado», e acabou por provocar a morte terrível da mulher: «deu-lhe tal encontrão que a atirou para cima dum farpão que se lhe espetou na cabeça. Morreu num ai» (p. 84-85). De acordo com a técnica de procurar credibilizar as informações que recebe, António Roque procura saber a opinião do padre a respeito do lobo branco, e quem responde é «o velho “Fusco”, que costumava ajudar à missa» (p. 87). E finalmente, informando das possibilidades cinegéticas, entra na conversa o «Labranhas», «o homem mais calado de toda a serra e caçador sem igual» (p. 85).

O Labranhas é uma daquelas personagens episódicas que reificam, com a sua presença soturna, o insucesso da emigração para o Brasil ou para África. Repare-se como na seguinte sequência narrativa, o narrador, ao pretender acentuar o carácter ensimesmado da personagem, alude, como por acaso, à experiência negativa do emigrado:

«Quando o interrogam, responde, mas com o mínimo de palavras. – *Que fizeste no Brasil durante vinte anos? – Vida rôim – Mas que fazias? – Estive numa fábrica e depois andei a caçar no Amazonas, com um inglês. Nem sabíamos onde era o mundo.* E nisto resumia vinte anos de vida aventureira como poucas. Tudo o que se sabia dele era contado por outros e confirmado com um “sim” sem mais explicações, ou negado com um “não”, ou até só com um simples encolher de ombros.» (p. 85)

Note-se, de passagem, o facto de a visão do narrador não ser totalmente coincidente com a da personagem. Para o narrador, os vinte anos que o Labranhas gastou na fábrica e na floresta amazónica podem ser entendidos como «vinte anos de vida aventureira como poucas», mas das poucas palavras da personagem ficam sobretudo a «vida rôim» (o brasileiro fonético, isento de qualquer ironia, é uma marca dos vinte anos de ausência) e a confissão de desterro: «Nem sabíamos onde era o mundo».

No conto “Rio Turvo”, algumas personagens são também antigos viajantes. O estranho engenheiro chefe que comanda a construção do «maior campo de aviação de

Europa» (p. 42) passou por África e de lá trouxe, «criado a *biberon*» (p. 20), o bode chamado Sócrates que lhe serve de companhia. Passou também por África o chefe da sala de desenho, «um velhinho magro, de cabelos brancos» (p. 21), major reformado, que a coroar a sua «longa e apagada folha de serviços nas colónias» (p. 21-22), perdeu o braço direito, não na guerra, nem na caça, mas «atropelado por uma bicicleta» (p. 22), facto que prova à saciedade que em África também há cidades, embora o narrador tenha dificuldade em entender tal coisa e, por isso, comenta em digressão parentética: «(Embora seja preciso um certo esforço de imaginação para as conceber ligadas a este nome em que, como em nenhum outro, ressoa o mistério da selva e a aventura: África!)» (p. 22-23)²⁹. O narrador de “Rio Turvo” revela no seu comentário uma visão eufórica, nascida do desconhecimento, e que se aproxima do comentário do narrador de “O Lobo Branco”, ao resumir, incrédulo, os vinte anos que o Labranhas passou no Brasil. Em ambos os casos, os relatos das personagens são predominantemente disfóricos, sendo, ao mesmo tempo, mais verosímeis do que as ilusões aventurosas dos narradores, e constituem um elemento de ancoragem realista, porquanto as informações que veiculam resultam de uma experiência realmente vivida e sofrida.

No microcosmo humano de “Rio Turvo”, salientam-se ainda mais três figuras de viajantes mal sucedidos. “Chico Melena”, «célebre jogador de faca, com muitas prisões e dez anos de África» (p. 28), e que voltará a partir, não tendo encontrado no local de regresso as condições que lhe permitiriam permanecer: «Mais tarde, embarcou num navio de carga, para a América» (p. 57). Da mesma estirpe é também o Velez, «sempre de botas altas, com a cara de ângulos duros queimada pelos sóis de três continentes» (p. 39), e, por outra via, o João Caracol que «dantes fazia contrabando, atravessava a fronteira com os bolsos cheios de qualquer coisa proibida, só pelo prazer do perigo» (p. 39). Como se vê, quase todas as personagens do conto (as personagens identificadas) passaram pela experiência de emigrados, e, pese embora as diferenças de estatuto social que matizam as diversas experiências, em todas ficou algo de anómalo, um travo de insucesso.

Parecem escapar a esta necessidade de “mudança no espaço” duas personagens centrais: o narrador e Leonor. Trata-se, porém, de uma falsa aparência. Com efeito, uma

²⁹ Mesmo num conto “maravilhoso” como “Os Olhos de Cada Um” (CM), é também África o espaço mítico: «Um dia saiu duma aldeia da Beira Alta um rapaz com tanta certeza no futuro que se meteu num paquete e foi para África. A África é uma terra desconhecida, com florestas sem fim, cheias de leões, tigres, elefantes e milhões e milhões de outros animais: macacos, aves de cores encarnadas e amarelas; e tudo por

opressão asfixiante invade a atmosfera humana do campo de trabalho, transformando o espaço numa espécie de campo de concentração, como se os trabalhadores fossem um bando de renegados e excluídos da vida, e necessitassem de expiar crimes insondáveis. E a deterioração daquele espaço particular estende-se a todo o espaço conhecido pelo narrador e pela rapariga, pois, por um lado, quando tenta evadir-se à reclusão espacial, Leonor «Fugia, mas fugisse lá para onde fugisse via-se sempre no mesmo sítio do mesmo mundo» (p. 66), acabando por regressar ao espaço de onde havia fugido; por outro lado, o próprio narrador transfere para Leonor a sua pessoal necessidade de mudança no espaço, como forma de se eximir àquele «clima de ar rarefeito, impróprio à vida» (p. 69). E, à semelhança de outras personagens, é ainda um Brasil mitificado pela distância o improvável paraíso perdido:

«...Eu afinal queria nem sei bem se dar-lhe conselhos a si, se dá-los a mim próprio...Nunca pensou em ir para o Brasil? (...) Todos os portugueses pensam, pelo menos uma vez na vida, em ir para o Brasil.» (p. 76)

O curto diálogo que se estabelece entre o narrador e Leonor esclarece o lado mítico da palavra Brasil, que, nos termos duvidosos do narrador, partilha o mesmo significado com outras palavras igualmente portadoras da sedução dos «grandes horizontes» e dos «caminhos novos»:

«Quando digo *Brasil*, para si, quero dizer: grandes horizontes novos, caminhos novos...Pode ser em qualquer parte, menos num pântano como este. Deve sair daqui o mais depressa que possa, porque, com certeza, para sítio pior não irá. Prometa que se vai outra vez embora e que não volta...» (p. 77).

Leonor acabará por partir de novo, mas não se sabe se encontrará o seu *Brasil* promitente; parte como aqueles trabalhadores anónimos que quando ao sábado recebiam o salário, «embrulhavam a roupa, com um gesto diziam adeus aos que estavam mais perto, e metiam por qualquer caminho» (p. 36), movidos pelo desejo de partir, sem um rumo definido, procurando apenas fugir àquele ambiente que, segundo a visão do narrador, não lhes permitiria afastarem-se muito da condição de «animais, à manjedoura» (p. 68).

baixo e por cima das árvores das florestas, como se fosse maravilhoso. Debaixo da terra há minas de ouro, de

O Brasil surge também como espaço de evasão vital em *O Barão*, numa breve alusão que dá ensejo ao Barão para expor as suas opiniões sobre as mulheres: «E o Barão falava do Brasil, das florestas do Amazonas, das brasileiras, “as mulheres mais belas do mundo!”» (p. 45)³⁰. A faceta da personagem como viajante frustrado ou mal sucedido ganha maior relevância se tivermos em conta a leitura proposta por António Quadros, quando associa três protagonistas de três textos diferentes: Pedro, de *Bandeira Preta*, Bernardo, de *Porta de Minerva*, e o Barão³¹. Na verdade, em *Bandeira Preta*, as referências ao Brasil como lugar de possível mudança de vida não surgem associadas a Pedro, no entanto ele tem conhecimento da questão, quer através de conversas de adultos, quer, sobretudo, através dos sonhos de Chinca, o seu companheiro pobre. No conto “Leão”, Pedro ouve falar pela primeira vez do assunto numa conversa que decorre em casa dos pais:

«Não se falou da revolução, nem de política, como se fosse assunto proibido ou que não interessasse a ninguém. Ouviu falar do Brasil, da América, do Congo Belga, da emigração e de negócios de passaportes falsos.» (p. 73)

O tema já havia sido aludido no primeiro conto do ciclo, “Bandeira Preta”, quando é apresentada a figura do velho Paulo, que tinha andado «pela França e pela América» (p. 17-18), facto que, segundo Pedro, atesta a sua grande fama de palhaço rico, mas que, na perspectiva mais realista e seca de Chinca, comprova apenas a miséria:

«O amigo Chinca ria-se do desvairo do pobre velho:
- Está a tocar pràs cabras...
- Não te lembras do que ele disse uma vez? Que naquela música tornava a viver o que tinha passado?...
- Passado fome...e cambalhotas para fazer rir.» (p. 17)

Nos contos de *Bandeira Preta*, Chinca funciona como um contraponto realista a Pedro, no que concerne aos apontamentos de cariz social. A dura experiência de vida que Chinca já conhece corta os voos da imaginação ainda infantil de Pedro, como se nota,

diamantes, de esmeraldas...» (p. 72).

³⁰ Branquinho da Fonseca, *O Barão*, 6ª ed., Lisboa, Portugal, 1972.

muito claramente, no seguinte segmento do conto “O Ninho”, onde a emigração, apresentada de forma amarga, surge a Chinca como uma real possibilidade de escapar à pobreza:

«(...) Quando quiser ganhar dinheiro, já tenho quem me pague a passagem para o Brasil ou para o Congo. Aqui é que ele não se ganha. É lá, a esfolar pretos e lagartos...

- Depois chamam-te o brasileiro.

- Ou isso...Já estou habituado a chamarem-me nomes.

- Moina, pirata...Eu gostava de ser pirata a sério, de capa e espada.

- Já não há. Agora são estes que passam por aí de automóvel. Não têm piada nenhuma...» (p. 102)

Pedro irá frequentar a universidade, como se verifica em “Um Peixe Gordo”, o último conto do livro³², enquanto Chinca «ia prà fábrica, já lhe tinham prometido» (p.203). Mas não irá para a fábrica, nem emigrará para o Brasil ou o Congo, pois acaba por morrer quando tenta apanhar nas tocas as «trutas de palmo e meio» com as quais «tinha o dia ganho» (p. 203).

Partindo da leitura de António Quadros, que pretende ver nas personagens Pedro, Bernardo e o Barão um mesmo conjunto de referências que as aproxima, como se se tratasse de facto da mesma personagem, é curioso notar que o desejo de evasão para espaços de emigração que em *Bandeira Preta* é assumido por Chinca, vai ser apropriado por Bernardo, a continuação natural de Pedro, em *Porta de Minerva*. Depois dos primeiros contactos com o ambiente estudantil de Coimbra, Bernardo sente-se desalentado, quer sair daquele espaço em que se sente preso: «o que lhe apetecia era ir-se embora dali, voltar a casa e depois se veria. Talvez um emprego em Lisboa ou em África» (p. 49). O desenvolvimento do romance não permite saber em que tipo de ocupação usará Bernardo um diploma universitário que não respeita e a que não atribui valor³³. No entanto, mais uma vez, e animado por uma fantasia que também faz parte da

³¹ António Quadros, «As Matrizes Arcaicas da Psicologia Portuguesa na Obra Novelística de Branquinho da Fonseca», p. 152.

³² «E ele já era quase Sr. doutor, com dezoito anos feitos e festejados» (p. 201).

³³ Bernardo «gostava de ser engenheiro, construir, descobrir, viver no pulsar de uma grande fábrica. No Direito só via uma coisa estéril e bafienta, negativa e imobilizadora do homem.» (*Porta de Minerva*, p. 82).

personalidade do capitão D. Pedro, Bernardo continua a sonhar com outros espaços mais libertadores:

«(...) Já pensei em não perder mais tempo com este curso de Direito que ando a tirar, e ir fazer outra coisa, não sei bem o quê. Quando vejo no cinema aquelas fazendas com grandes bandos de cavalos apetece-me essa vida livre e saudável de África ou do Brasil.» (p. 267)

Tendo em conta as informações do texto, Bernardo terá provavelmente ficado apenas pelo sonho da viagem, sem a ter realizado, facto que o aproxima de outras personagens fonssequianas. É, todavia, significativo que nos três textos (*Bandeira Preta*, *Porta de Minerva*, *O Barão*), as personagens sejam animados pelo espírito da viagem, e é igualmente significativo que a viagem não seja entendida apenas como mera deambulação formadora e pedagógica, mas também como forma de evitar a pobreza, quer se trate da pobreza económica que tolhe as possibilidades de realização humana, quer se trate da mesquinhez intelectual e social, que também atrofia a necessidade de expansão da personalidade.

A viagem como forma de enriquecimento surge em *Porta de Minerva* através da referência a personagens que tiveram sucesso económico no Brasil, como por exemplo o pai da Sobralinha, que «foi ao Brasil, no Brasil nem sei, tem lá uma fábrica de coiros (...) de coiros e de conservas» (p. 192), o que faz dizer a uma figura de salão que a Sobralinha «*pesa* uns milhares...» (p. 191) podendo constituir, portanto, um bom partido para Bernardo. No conto “A Prova de Força”(CM), o velho senhor que conta a sua mal sucedida história ao narrador, faz a certa altura um comentário que, ao pretender depreciar as viagens, acaba por colocar a questão em termos históricos, devedores da tradição crítica de Gil Vicente e Fernão Mendes Pinto:

«- Já andei naqueles barcos...Naqueles não; noutros como aqueles...Faz bem em não falar de aventuras (...) Em não falar de sonhos de países desconhecidos, dessas coisas que são mentiras...Vamos lá para ganhar dinheiro, roubar, jogar dobrado contra singelo, fugir às leis...» (p. 178)

E em tom semelhante, “Batata”, uma das personagens de “Jack” (RT), seduzido pelo ar de liberdade e abundância que adivinha no perfil vagabundo do marinheiro inglês,

sonha com viagens de salvação que o libertem dos apertos económicos que lhe constroem a vida:

«(...) Um gajo aqui só amocha. Mas qualquer dia desarmo um salto que vou cair à China...E hei-de cá voltar depois, mas é a largar notas e cheio de sangue azul, que nem te conheço...Vou fazer como o Jack: basta uma cartada só, se o jogo é grande e há que perder ou ganhar...» (p. 105)

D. Ramon, o protagonista do conto “A Tragédia de D. Ramon” (*CM*) é também um homem atraído pela viagem de salvação. No caso de D. Ramon, não se trata, todavia, de procurar um espaço novo, pleno de sonhos de riqueza e nobilitação, trata-se apenas de regressar a casa, o que é uma outra forma de desvalorizar o espaço em que vive: D. Ramon vive em Lisboa e deseja regressar a Buenos Aires, a sua cidade natal e a cidade em que ainda julga viver quando se deixa turvar pelo excesso de angústia, como acontece numa cena em que um amigo se propõe levá-lo a casa e ele responde: «Casa?...Qual...casa?! Mi casa...es en Buenos...Aires» (p. 47). A nostalgia da casa faz com que a personagem procure espaços que na cidade lhe proporcionam o sonho da viagem de regresso, como, por exemplo, uma taberna «próxima do Arco-das-Portas-do-Mar, ali para os lados da Alfândega» (p. 47). No entanto, as “Portas do Mar” permanecerão fechadas para D. Ramon. Ele ficará sempre no cais, contemplando, como Álvaro de Campos, «um transatlântico que subia o rio» (p. 57), sem nunca dar o passo definitivo que conduzirá à viagem real. Apenas a viagem imaginária continuará a proporcionar-lhe a esperança de libertação de um espaço desumanizado e de uma vida estrangulada pela miséria económica e afectiva.

No conto “O Conspirador” (*CM*), para além das viagens de contrabando, que também são referidas em “Rio Turvo”, e que são importantes, pois são motivadas pela carência económica, é abordado ainda um outro motivo que coloca a matéria ficcionada em estreita relação com o tempo histórico e político. Paulo, o conspirador, é obrigado a esconder-se em Espanha para fugir à perseguição da polícia, que tenta prender os protagonistas que, segundo um comunicado do governo militar, desencadearam uma «miserável rebelião dum bando de criminosos da mais baixa espécie» (p. 172). Conseguindo escapar ao cerco policial, Paulo viaja para muito longe, e é de Timor e de Nagazaky, que escreve cartas a Maria Ricarda, constituídas por «simplíssimas notícias coadas pela polícia» (p. 213).

Pelos exemplos apresentados, é possível entender que o tema da viagem é elaborado de diferentes formas nos contos de Branquinho. A mudança no espaço está associada à emigração, à luta política, à tentativa de fuga a um ambiente social saturado de restrições. Em qualquer dos casos, viajar, no plano da realidade ou apenas no da imaginação, é sempre uma atitude alicerçada na vontade de alterar as condições de vida, e consequentemente, de melhorar a própria vida. O tema constitui, portanto, um elemento de focalização crítica do espaço social, político e também económico em que se movimentam as personagens, configurando, por essa via, uma forma de enquadramento realista dos textos.

3. Espaços distópicos

3.1 A casa, as ruas

O primeiro volume de contos de Branquinho, *Zonas*, é constituído por cinco textos desiguais, devedores de um certo experimentalismo que se manifesta sobretudo no plano da estruturação da narrativa. Assim, o primeiro conto da colectânea, “Andares”³⁴, está dividido em dez capítulos de curta extensão, tendo cada capítulo um título próprio. Os títulos particulares asseguram a coerência dos textos titulados, mas funcionam também como ligação das diversas partes que constituem a totalidade do conto, pois, por um lado, há dois casos em que os títulos se repetem, como se o segmento titulado pela segunda vez recuperasse e desenvolvesse o segmento inicial; e, por outro lado, há uma evolução temporal e um progresso da história narrada, há um efeito de totalidade que resulta da leitura conjunta dos diversos fragmentos do conto. Os diferentes capítulos só funcionam na plenitude das suas intenções comunicativas, quando integrados na unidade

³⁴ Este conto foi republicado na secção “Conto da Semana” do jornal *República*, 27-8-1933, p. 6. Uma pequena nota introdutória refere o facto de Branquinho se ter afastado da *Presença* e acrescenta que «o admirável conto “Andares” é «uma perfeita demonstração do valor literário e da excepcional sensibilidade de artista do seu autor».

O conto literário moderno é um género intimamente ligado à imprensa. No caso de Branquinho, há contos que foram publicados em jornais depois de terem sido editados em livro; há contos que seguiram o processo inverso, e há mesmo alguns que só foram publicados na imprensa, como, por exemplo o conto “O Velho” (*Presença*, nº 19, 1929, p. 9-11) e o conto “O Equívoco” (*Diário Popular*, 22-9-1956). O conto “Maresia” (*Litoral*, nº 1, 1944, p. 29-37) não foi republicado, como conto, em nenhuma colectânea, mas foi refundido e integrado no capítulo décimo da novela *Mar Santo*.

macrotextual, apesar de cada capítulo constituir uma unidade significativa, um aspecto de uma totalidade. Esta dinâmica de fragmentação narrativa, que Branquinho usará de diversos modos em obras ulteriores, coloca estes textos inaugurais na fronteira entre a narrativa e a lírica, não sendo de todo alheia a esta contaminação modal a proximidade criativa existente entre as primícias líricas do autor e a suas incipientes tentativas contísticas. Importa ainda salientar a propensão narrativa detectável nos textos líricos, continuada de alguma forma nestes primeiros contos, cuja exiguidade os aproxima da estrutura do poema em prosa.

O primeiro conto de *Zonas* é dominado pela forte impressão causada pelo espaço. A elaboração da categoria espacial começa desde logo no título genérico, “Andares”, e é reformulada, de forma explícita, em títulos internos como “A Rua e as Escadas”; e de forma implícita e semanticamente extensiva em títulos que definem o espaço social (“O Ambiente”), o espaço psicológico configurador das características anímicas das personagens (“As Pérolas”, “As Outras Horas”) e os espaços da relação comunitária que estabelecem os vínculos entre as personagens (“A Morte”, “O Encontro”, “O Enterro”, “A Vida”).

O primeiro parágrafo do capítulo inicial situa o espaço da casa, de uma maneira abrupta, seca e desprovida de intrusões compassivas, estendendo a degradação do espaço às pessoas que o habitam: trata-se de uma «casa velha». A posposição do adjectivo não é arbitrária, pois é relevante enfatizar, desde o início, a ideia de decrepitude objectivamente verificável; a casa é, de facto, velha: não é uma «velha casa» ressumando memórias, não é aquela velha casa que em outros contos há-de surgir como centro revitalizador, procurado pelos jovens que tentam vencer a depressão regressando ao lar da infância:

«Naquela casa velha, de 6 andares, viviam muitas famílias, mas era tudo uma pobre gente que não prestava para nada...»(p. 9)³⁵.

A descrição da casa acentua os tons negativos da escuridão, da humidade e do mau cheiro, salientando-se nesta estratégia descritiva a importância conferida à *visão* e ao *tacto*, dois sentidos que acompanhados em outros contos pela *audição*, constituem veículos essenciais de apreensão e interpretação do mundo representado nos contos de Branquinho. Dando continuidade ao programa anunciado no parágrafo inicial, a descrição

da casa atrai a referência às personagens, que partilham, por osmose, as características do espaço que as enquadra e condiciona em todos os aspectos do viver quotidiano:

«A casa era escura por dentro e por fora, até cheirava mal e não tinha concerto. As paredes pareciam moles, balofas: e brilhavam com a humidade que escorria sempre por elas abaixo.

Aquelas 10 famílias que lá viviam eram também todas assim; escuras por dentro e por fora, moles, brilhavam da humidade, até cheiravam mal e não tinham concerto.» (p. 9)

Este capítulo, partindo da definição de um espaço concreto (“Naquela casa velha”), mistura as notações espaciais, cumprindo o projecto de sentido anunciado cataforicamente no título “O Ambiente”. O ambiente é uma mescla de espaços: o físico, o social e mesmo o psicológico, porquanto, ao partilharem a doença da casa, as personagens transportam a contaminação para o campo das relações comunitárias e para o domínio das vivências interiorizadas. No terceiro capítulo, esta relação osmótica é materializada nos espaço da rua e sobretudo das escadas. A rua é «estreita calcetada com pedras negras» (p.11), e não é um espaço movimentado e habitado, mas um espaço amortecido; as próprias vozes cantadas do homem que apregoa hortaliça e da varina que apregoa sardinha são elementos estrídulos e exteriores, que não se harmonizam com o ambiente diurno «silencioso e escuro» (p. 11). Ao anoitecer, o pouco ruído da rua é não só estranho, mas também cruel:

«Ao anoitecer passava um coxo a apregoar a sorte grande, levava muito tempo a passar a rua e era um martírio para aquela pobre gente, que tinha voltado para casa tão cansada e desanimada, ouvir-lhe voz a gritar sempre o mesmo número...sempre o mesmo número...sempre...sempre...durante todo o tempo em que se arrastava pela rua acima, a dizer que eram 400 contos...Fazia ódio e ao mesmo tempo dava esperança. Era aflitivo...» (p. 11-12)

Os ruídos da rua são sintetizados no verbo “apregoar”: a voz gritada dos vendedores, sobretudo a do cauteleiro, é um instrumento de suplício de Tântalo, pois

³⁵ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931-32.

aquelas pessoas não podem comprar nada, nem sequer a remota esperança arrastada por um cauteleiro coxo. São pessoas condenadas ao silêncio funéreo do espaço que as empareda e diminui. A escada é o sinal mais visível da morbosidade do espaço que contagia a interioridade das personagens, que não podem pagar a renda:

«(...) subiam a escada escura, curvados a pensarem que não podiam pagar e que tinham de deixar a casa, para irem para outra, donde depois também teriam de sair...Era a cor da miséria» (p. 12)

A cor da miséria individual infiltra-se no espaço comunitário: a escada, «tão escura que nem se via», é apenas ruídos ocos de chão velho, cujo «som profundo e soturno» contrasta com a voz cantada dos pregões:

«(...) subiam aquela escada tão escura que nem se via, subiam pesadamente, devagar, martelando os degraus que eram ocos e davam um som profundo e soturno que enchia a casa toda (...) Muitas vezes, os que subiam a escada encontravam um outro que descia, mas eram só duas sombras que mal se viam...Vivia ali tanta gente e poucos se conheciam...Nem tinham ocasião nem interesse.» (p. 13)

É muito significativo o facto de as pessoas não se conhecerem, por não terem «ocasião nem interesse», o que sugere a falta de tempo, e o excessivo cansaço, bem simbolizado na forma como sobem a escada: «pesadamente, devagar, martelando os degraus». A lassidão de “devagar”, associada à audível e visível carga de “pesadamente”, contribui para a imagem de extenuação física e psíquica que o gerúndio “martelando” distribui pelos dias todos, dando a ideia de uma continuidade sem pausas, que inibe o interesse dos encontros e da convivência. Este tópico da solidão urbana vai percorrer os textos posteriores do autor, e a sua conotação negativa é reforçada pelo contraste com o espaço do campo. No ambiente citadino prevalece a impressão de um *locus infectus*; a cidade é representada como espaço distópico³⁶, tanto através dos redutos de miséria urbana secamente retratados no conto “Andares”, como por meio das recorrentes

³⁶ Cf. Alexandre Pinheiro Torres, «Os Falsos Códigos Edénicos de “A Cidade e as Serras”», *Colóquio/Letras*, nº 31, 1976, p. 16; Frank F. Sousa, *O Segredo de Eça – Ideologia e ambiguidade em “A Cidade e as Serras”*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p. 14.

digressões dos narradores acerca da artificialidade opressiva das cidades. O espaço urbano configura uma «cidade sem qualidades», como diz Jean-Yves Tadié, recorrendo a uma expressão cunhada a partir do título do longo romance fragmentado de Musil³⁷. Nos espaços rurais, mesmo quando as pessoas são pobres, a descrição das casas e dos seus habitantes acentua os tons escuros, os pormenores de miséria, mas o espaço, físico e humano, não é *infectus*. Pelo contrário, em certas ocasiões, o que é salientado é o ambiente de limpeza e de forte dignidade que das pessoas se transmite ao espaço que habitam, como acontece, por exemplo, em *Mar Santo*, quando, depois da cena em que, suave mas firmemente, a mãe de Oréga repele as tricas da vizinha, a limpeza de carácter da personagem é bem espelhada no sobrado da casa: «E saiu, com as grandes botas de borracha batendo os passos pesados no sobrado amarelo de bem lavado como tábuas de mesa» (p. 90)³⁸.

A degradação do espaço citadino infecta as personagens, mas não as aniquila totalmente. No conto “Andares” nem todas as personagens que habitam a *insula* miserável se deixam contaminar pela doença espacial. Há uma nota dissonante. Naquela casa sombria e húmida, naquela ostra, há três pérolas. São três excepções, que pela pequenez do número mais enegrecem o conjunto. A preferência de Branquinho pelo número três, que será repetidamente usado em vários textos, já se faz notar em *Zonas*. Igualmente anunciadora de um programa futuro é a escolha das personagens, que se destacam na galeria das figuras humanas que povoam os contos: os jovens e os velhos. Em “Andares”, a nota de humanidade é representada por dois jovens e uma velha porteira. Maria Paula, que «vivia num quarto das águas-furtadas, no sexto andar e fazia bonecas e palhaços de seda que eram muito bonitos e que uns Grandes Armazéns lhe compravam»; a meio do prédio surge «Eduardo, que morava num pequeno quarto do 3º andar. Tinha talento e escrevia para os jornais por necessidade», e, finalmente, a terceira pérola, a senhora Amélia, uma «velhinha toda branca, muito simpática, que vivia na cave» (p. 10). Assim, com esta apresentação de cima para baixo, entre as águas furtadas aéreas, lugar de bonecas e palhaços de seda, e a cave da segurança, a sombra da casa velha vai sendo atravessada por três pequenos riscos de luz: a beleza, o talento e a compaixão.

³⁷ Jean-Yves Tadié, *O Romance no Século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 144.

³⁸ Este pormenor surge também em *Porta de Minerva*, quando a «velha mulata» elogia o quarto que Bernardo pretende alugar, dizendo: «Como viu, está limpo que se pode comer no chão...» (p. 118).

A morte da porteira e o espaço do velório são tópicos que antecipam outras mortes e outros velórios nos contos do autor. E, como acontece em alguns textos posteriores, a morte de uma personagem e a exposição do cadáver vão afectar profundamente a vida de outras personagens, funcionando como um mecanismo de espanto e revelação. Em “Andares”, as escadas, que nunca funcionaram antes como espaço de encontro, são agora, para Eduardo e Maria Paula, um lugar de mútua revelação:

«Desceram ambos, e, quando chegaram ao fundo da escada, Eduardo pediu-lhe a chave, e fechou a porta. Paula estava tão cansada que se sentou num degrau da escada. Eduardo foi sentar-se ao lado dela e começaram a falar, com tristeza, daquele passado em que ambos tinham existido um ao lado do outro sem o saberem...» (p. 24)

No entanto, «as ruas tristes da cidade» (p. 28) e a degradação do espaço físico e social da casa velha não promovem a afectividade, sobretudo depois da morte da única pessoa inteiramente humanizada que lá vivia; por isso, o conto termina referindo explicitamente a mudança de espaço como factor essencial de mudança de vida:

«Já ambos se amavam muito e passado pouco tempo casaram e mudaram daquele sítio, e começou outra história...» (p. 28)

No segundo conto de *Zonas*, “Um dos Casos Incríveis do Meu Amigo Bernardo”, surge de novo o motivo da morte de uma personagem como factor que altera a vida das restantes. Bernardo, um artista que vive «com grandes dificuldades» (p. 34), acompanha o enterro de uma rapariga que «conhecia de vista» (p. 37). A rapariga tinha morrido de parto, e Bernardo, sem querer, toma conta da criança. A razão que o leva a aceitar uma criança que não é seu filho é apresentada de uma forma brutal: «A família da rapariga, se eu não tivesse ficado com ele, talvez o matasse...» (p. 38). O conto é estranho, mas, por ora, importa apenas salientar as notações espaciais como meio de dar a ver a miséria social e humana. A degradação do espaço da casa é representada pela podridão da escada «negra e podre» (p. 35), e o negrume da escada estende-se ao quarto e à criança:

«Ele foi pegar-lhe ao colo e, afastando-se para a sombra do fundo do quarto, começou a entoar uma canção dormente e caminhava na penumbra,

para um lado, para outro, curvado sobre o corpo da criança que chorava, chorava fracamente, um choro a desaparecer...» (p. 40)

Imediatamente a seguir a esta impressão ambiental surge a criança como ser indefeso prometido à morte, em paralelismo temático com a cena do menino moribundo, reformulado na peça “Curva do Céu”:

«...Fui perto dele, vê-la...Era tão doente, tão pequena e tão magra que me fez medo e repugnância. (...) Lembrei-me que andava ali um ser humano que daí a momentos ia morrer sem conhecer o mundo e sem o mundo o conhecer...E era irremediável...» (p. 40-41)

No conto “O Resto” (Z), a morte e o espaço da casa são também elementos deflagradores da tragédia. O conto é, provavelmente, o texto mais cruel de Branquinho. A crueldade da personagem que dá título ao conto resulta de uma profunda frustração e coloca a realidade humana num espaço social e psicologicamente explosivo. O “Resto” é um homem marcado pelas sombras da morte e da loucura, explicitadas no *incipit* do texto: «O “Resto” era viúvo. No dia em que lhe morreu a mulher, enlouqueceu, mas agora já andava bom» (p. 73). Incapaz de digerir a sua própria infelicidade, a personagem só encontra algum consolo na infelicidade alheia; por isso, todo o assomo de alegria lhe parece uma ofensa, que ele tenta esquecer com o garrafão de aguardente que tem à cabeceira da cama. Só embriagado logo ao acordar, ele consegue fazer frente aos dias de sol: então «saía de casa e caía pelas ruas» (p. 73) insultando os rapazitos cruéis que o injuriam, achincalhando-lhe o nome³⁹.

O “Resto” tem uma filha que, mesmo no nome, é a única luz da sua vida: Lucínia, uma rapariga de 16 anos, «muito bonita: o cabelo dum loiro quente, os olhos grandes azuis, e um sorriso cândido» (p. 74). Lucínia compartilha com o pai a desgraça da vida e da casa, mas quando a rapariga se apaixona por um estudante de direito que quer casar com ela, o pai do rapaz, «grande proprietário» (p. 75), «para que ela não continuasse a viver naquele meio, resolvera que o filho casasse depressa. E começaram a preparar uma

³⁹ Uma situação muito semelhante surgirá no conto inaugural de *Bandeira Preta*. A «espécie de professor» que tenta ensinar música a Pedro recebe do aluno a alcunha de «Lá-mi» que acaba por se substituir ao próprio nome. E os rapazes da rua brincam de forma depreciativa com o nome do «pobre homem» como acontece em o “Resto” (*Bandeira Preta*, p. 21-22).

casa para os noivos» (p. 75). A iminente mudança de espaço representa para a rapariga uma real mudança de vida, como toda a gente percebe, pois «desde a cave até ao quinto andar, toda aquela gente se mordeu de inveja» (p. 76). E numa das noites em que o “Resto” estava caído «ao fundo da escada» (p. 76), ouve de dois vizinhos a frase assassina: a rapariga teve sorte. Também é mau que ela e o estudante sejam amantes, mas o pior, o que o Resto não pode suportar é que ela tenha tido sorte, que vá abandonar aquele espaço. E como um espectro, a personagem vai observar o movimento das escadas que se transformam em ponto de vigia de um mundo que cada vez se afasta mais, é ao fundo da escada que ele vê «a rua cheia de sol dum dia quente de primavera» (p. 80) e não consegue controlar o ódio, a raiva contra «toda a gente que fosse feliz» (p. 80), e fica «paralisado, encolhido na sombra, como uma fera, ao canto da escada» (p. 80), remoendo um ódio cego. É também no espaço das escadas que ele vê a traição da filha, que cometeu a imprudência de ter tentado ser feliz, uma imprudência que não tem perdão:

«Desciam as escadas abraçados. O “Resto” seguia-os cautelosamente, na sombra. Ouvia-os falar: amavam-se com entusiasmo, com uma alegria forte, cheia de vida (de felicidade!!) e iam abraçados a beijar-se...Ele seguia-os, a rastejar, a tremer, com a respiração suspensa, e dos cantos da boca entreaberta escorria-lhe uma baba espumosa...”*Teve sorte*” “*Teve sorte...*”» (p. 80)

A total animalização da personagem é uma forma visualmente expressiva de mostrar a sua alienação, causada pelo álcool, mas também pela angústia de quem não suporta a infelicidade, porque já foi feliz. O que mais exaspera o “Resto” é ver projectada na filha a felicidade que ele já teve, quando a sua mulher estava viva e tudo corria bem. E não poder regressar ao passado, não poder escapar a um espaço de miséria gera na personagem uma fúria destruidora, se ele não tem direito a ser feliz, os outros também não devem ter: a casa tem de explodir. E de facto, ateado o fogo que incinera os dois jovens amantes, surge «um clarão como se a casa explodisse» (p. 85). E ele próprio é atingido pelo fogo, cai «asfixiado e com a roupa a arder» (p. 86). O “Resto” é uma espécie muito particular de Medeia que projecta no infanticídio não apenas a raiva contra o abandono amoroso, mas o ódio ferino e alienante contra uma vida que não passa de morte quotidiana. E essa morte está inscrita no espaço da casa, nas escadas que não são ponte para a rua e o mundo, mas fronteira sombria que marca os limites da condenação. Todo o espaço está contaminado pela podridão: «Durante toda a noite, aquele quarteirão de casas

velhas e podres ardeu e iluminou o céu...(…) E o povo da cidade, em volta, olhava como nas fogueiras do S. João» (p. 86).

O drama de “O Resto” tem algumas semelhanças com a tragédia de D. Ramon, a personagem do conto inserto em *Caminhos Magnéticos*⁴⁰. Ambas as personagens são homens excluídos da alegria dos outros, ambos percorrem espaços de degredo, e em ambos existe a nostalgia de um passado irrecuperável. A imolação homicida de o “Resto” é precipitada pelo futuro casamento, provavelmente feliz, da filha Lucínia; a deambulação nocturna de Ramon pelas ruas inóspitas de Lisboa é motivada pelo casamento, provavelmente infeliz, de Catarina, a filha muito amada. Tanto o “Resto” como Ramon tentam acalmar a angústia com doses de aguardente, se bem que no caso de Ramon, o álcool não chegue a funcionar como detonador da morte. Ramon não se suicida, porque não tem coragem para executar um acto tão definitivo; no entanto, na primeira versão do conto, a personagem morria. Na versão definitiva não morre; embora caia ao rio, é repescada e atirada de novo para a vida. Para esta mudança de remate muito contribuiu José Régio. Em carta remetida de Vila do Conde, Régio diz a Branquinho que gostou muito do conto, mas não concorda com a morte da personagem, pois:

«Continuar a viver é em certos momentos ou situações bem mais terrível do que morrer, e só então, e por isso, o suicídio é uma fraqueza. Para o meu paladar, preferiria que depois da sua vagabundagem D. Ramon simplesmente voltasse para casa da mulher e da “cabra”. Não seria mais trágico? Como poderia continuar a viver D. Ramon?»⁴¹

José Régio tinha razão, e Branquinho, como era seu costume, acatou de bom grado as críticas, transformando o fim do conto. Ramon continua a viver, pois o remate do texto diz que ele se sentia «descer, afundar no seu abismo de escuridão e quase de paz, onde não chegava ao fundo» (p. 67)⁴². Morrer seria chegar ao fundo da paz, à total

⁴⁰ Segundo Nelly Novaes Coelho, o “Resto” é uma «prefiguração do patético D. Ramon que vai surgir mais tarde em *Caminhos Magnéticos*, no conto “A Tragédia de D. Ramon”.» (*Branquinho da Fonseca e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa*, p. 114).

⁴¹ F. J. Vieira Pimentel, «Cartas Inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, nº79, 1984, p. 41.

⁴² O remate do conto na primeira edição de *Caminhos Magnéticos* é substancialmente diferente do que surge na primeira edição das Obras Completas. Na primeira edição, o conto termina de uma forma quase neutra: «Então, nu, a tremer, meteu-se na cama, aconchegou a roupa ao pescoço e fechou os olhos.» (António Madeira, *Caminhos Magnéticos*, Lisboa, Edições Europa, s/d (1938), p. 70. Na edição definitiva, já assinada por Branquinho da Fonseca, o contista abandona o tom neutro e enfatiza o lado sombrio da vida da

escuridão libertadora. A certeza de que haverá outro dia, nos mesmos espaços, no mesmo tempo degradado, adensa a atmosfera de tragédia. Ramon fica ao lado da vida, com a consciência de exilado de tudo, paralisado pela incapacidade de um gesto libertador.

O conto abre com a cena do casamento de Catarina, «la dulce Catarina» (p. 31), «la flor más pura» (p. 33), uma personagem cuja caracterização faz lembrar Leonor, «a flor do pântano», de “Rio Turvo”. Catarina é arrastada para o casamento com Damião Silva, um comerciante que «tinha subido do *nada*, com mixórdia nos negócios de vinho de Torres» (p. 32). O tom de tragédia do título é logo sugerido no primeiro parágrafo do conto, através da descrição da cauda do vestido da noiva: «E a cauda do vestido tinha três metros de comprimento, arrastando pelo pó da rua, como se fosse a própria noiva que se arrastasse» (p. 31). Mas a própria noiva é logo em seguida descrita como se se arrastasse, como se o casamento fosse uma condenação: «E aquele corpito frágil tremia ao subir os quatro degraus da porta da igreja, debaixo do olhar do noivo, que, pomposo e solene, ao meio do pórtico do templo, a esperava rodeado pelos convidados» (p. 31). O ritmo da ascensão social de Damião é, de forma pitoresca, simbolizada pelos espaços comerciais que vai adquirindo e pelos nomes por que esses espaços são conhecidos. A honorabilidade do último «Armazém de vinhos» (p. 32) já lhe dá direito a comprar a noiva que «não tinha onde cair morta e ele oferecia-lhe as mãos cheias de ouro» (p. 32). O noivo tinha-a avaliado com «contas certas como a uma pipa de vinho» (p. 32), e, assim, Catarina é arrastada para um casamento que não deseja, como se fosse vendida, o que vai provocar o desespero impotente do pai, D. Ramon, que não tem força de carácter para impedir a venda da filha, nem tem condições económicas para contrapor à riqueza de Damião, como salienta o narrador anónimo, mas conhecedor da personagem: «Conheci-o sempre assim, com aquela cara parada, de poeta romântico, o cabelo muito preto empastado sobre as orelhas, os olhos encovados na face lívida, curvado a consertar relógios na modesta loja escura da Rua da Madalena» (p. 32-33). Catarina, ao casar por interesse económico, é uma imagem próxima daquela que surge nos versos iniciais do poema “Profecia”, de Políbio Gomes dos Santos:

Quando enfim, pela tarde, te forem casar

personagem: «E saíram. Acabou de se despir. Meteu-se na cama, aconchegou a roupa ao pescoço e fechou os olhos, sentindo-se descer, afundar no seu abismo de escuridão e quase de paz, onde não chegava ao fundo» (p. 67).

Como quem vai levar a menina ao emprego⁴³

Esta situação é demonstrativa de um tipo de representação crítica, pois o que está em causa é o casamento que não é movido pelo afecto, mas sim pela necessidade económica e social. No caso do conto, no entanto, a simples motivação económica, que está patente no texto de uma forma bem visível, tanto através da descrição da riqueza do comerciante como através do seu comportamento, acaba por não se reduzir à simples denúncia de uma situação de injustiça social. Os motivos económicos muito bem marcados associam-se a outros de apreensão mais fluida, mas que são essenciais para a configuração dos contornos finais da visão do mundo expressa não só no conto em análise, mas em grande parte da obra de Branquinho. A realidade não é vista através de um filtro, mas de vários, porque a realidade é complexa, e vista por um único filtro ficaria irremediavelmente truncada. A visão da realidade é sempre caleidoscópica⁴⁴, como preconizam os códigos de representação modernista; mas a pluralidade de figurações do real não elide a referência, mediata e modelizada, a um mundo reconhecível.

É ainda o narrador, conhecedor da situação e das personagens, que neste primeiro quadro nos apresenta de forma sintética e lapidar as outras personagens que vão contribuir para a tragédia de Ramon: a mulher, com «um ar mole de prostituta barata», e, repetindo palavras de Ramon, a outra filha, que «es una cabra» (p. 33).

Na cena seguinte Ramon é apresentado mais minuciosamente na sua enorme solidão. Afastado o ruído da festa, a casa vazia é um convite à sua melancolia. O único ser vivo que se encontra em casa é um gato, o gato do vizinho, que Ramon desprezava, como de resto desprezava «toda aquela gente que ali estivera» (p. 33). O gato, arrastando «sobre a toalha a carcaça esburgada do peru» (p. 34), é um convite a que Ramon exteriorize toda a raiva que traz recalcada. A tentação é grande, e contempla o felino com «uma volúpia dolorosa» (p. 34); mas o oximoro dá bem a medida da sua íntima divisão; dividido entre a volúpia e a dor, cai sempre sob o domínio da dor, conduzido pela sua «filosofia de compreensão e simpatia» (p. 34), totalmente oposta à agressividade do espaço em que se movimenta.

⁴³ Políbio Gomes dos Santos, *Poemas*, Edição de Luís Adriano Carlos, Porto, Campo das Letras, 1998, p. 39.

⁴⁴ Douwe W. Fokkema, *História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, s/d, p. 46.

Ramon é um homem perdido dentro de si, das suas memórias, das suas frustrações; é um homem dominado pela sombra, aquela sombra destruidora que em ciclos persistentes vai atacando as resistências: «Numa ronda sombria entrechocavam-se-lhe súbitos pensamentos que desapareciam para logo voltarem, teimosos e inconscientes» (p. 34). Da sombra do pensamento, passa-se para a sombra do corredor que conduz Ramon à rua numa necessidade vital de caminhar, de se perder no meio da multidão. E o contraste é então brutal. A multidão, na sua agitação nas ruas de Lisboa, torna a solidão de Ramon mais visível e vulnerável: «atravessou a Rua do Ouro, abstracto por entre os eléctricos e os automóveis. Dum táxi que travou de esticção um chauffeur insultou-o» (p.35). Dentro do elevador de Santa Justa, olhando a «cidade escura, com pontos de luz» (p. 35), Ramon murmura em voz baixa «Mi Buenos Aires!...» (p. 36), provocando a desconfiança do empregado e dos passageiros. A cena é, ao mesmo tempo, a revelação do exílio, da solidão e da saudade. Com a vida parada e adormecida, Ramon só tem a saudade e o sonho para vencer a frustração, um ponto de luz que não é capaz de romper a densidade de sombras que é a sua vida, e que o texto reflecte nos espaços: «casas escuras», «ruela sombria, ao lado duma velha igreja em ruínas», «sombras apressadas» (p.36). O caminho da sombra é continuado na visita a casa do amigo André, que funciona como mais um elemento que adensa a frustração, pois a experiência da visita, só serve para Ramon se sentir mais escoraçado. Ao subir as escadas «Pareceu-lhe que subia dentro de um poço» (p. 36). A recepção é agreste e cruel: «Veio lá de dentro uma voz agressiva. (...) E, como um balde de água, caiu-lhe em cima a luz crua duma lâmpada eléctrica» (p. 36). Indo à procura de um amigo, que há pouco tinha sido seu convidado no casamento da filha, Ramon só encontra a sua solidão materializada na ligação que existe entre os três vultos, e que ele perturba. É André, o amigo, que com um olhar fulminante, sem uma palavra, o obriga a sair «Como um cão escoraçado, com espanto e vexame» (p.39). A descida das escadas é uma travessia de sombras e medos, «foi percorrendo o corredor às apalpadelas» (p. 39), que o conduz a uma «espécie de casa de pasto ou taberna quase subterrânea» (p. 40), levado pela letra dolorosa de um fado, que continua a isotopia de sombra que atravessa todo o conto. A cena da taberna proporciona ao narrador um daqueles quadros em que a vida entra de roldão no texto, sem pedir licença. Ramon observa, de olhos espantados, aquele movimento, aquela vitalidade tão contrária ao seu

estatismo deambulante. Mas ele não faz parte daquela comunidade; é escorraçado pela segunda vez⁴⁵. Continuando a sua peregrinação por uma cidade que não o reconhece nem aceita, sente-se apaziguado pelo ambiente burguês das pessoas felizes que saem do cinema, mas é apenas uma ilusão, «Quando reparou, viu-se sozinho numa rua estreita e escura» (p. 46).

Só no terceiro segmento do conto Ramon é apresentado directamente como argentino, embora o leitor já saiba isso. No entanto, a informação não é inútil, porque serve para ser dada a conhecer outra faceta da personagem, que também já havia sido anunciada, mas que agora é apreendida pelo leitor, de uma forma muito mais rendosa, porque acompanhou a peregrinação patética do exilado pelos locais desumanizados da cidade. Ramon veio à Europa como artista, como músico integrado numa orquestra de tangos, mas em Lisboa casou-se e «ficou relojoeiro», morrendo aos poucos com saudades de Buenos Aires. Em Lisboa, encontrou uma casa, mas não encontrou um lar. A cena final do conto (que será comentada mais adiante) prova que ele é um homem oprimido pelo espaço. E, ao contrário das personagens fonsequianas que fogem do espaço da cidade, regressando ao lar da infância, Ramon deixa-se amortilhar pelas sombras urbanas, porque o seu lar esfuma-se numa distância que nenhuma viagem há-de vencer. Por isso, ele é a personagem mais patética de todo o conjunto de figuras escoraçadas que atravessam os contos de Branquinho da Fonseca. Para alguns há a morte, para outros o regresso; para Ramon há apenas o fardo de uma vida quotidianamente negada.

3.2 Cárceres femininos:

os quartos

Nos contos de Branquinho, as casas urbanas têm a particularidade de não serem lares; são apenas edifícios. Se a casa é, como diz Gaston Bachelard, «o nosso canto do mundo», «o nosso primeiro universo» e «um verdadeiro cosmos»⁴⁶, condicionando a vida das pessoas que alberga, o mundo humano representado pelas casas urbanas é

⁴⁵ Adolfo Casais Monteiro vê em D. Ramon «o drama bem quotidiano de um pobre diabo troçado por todos, uma espécie de Gebo – e não é sem motivo que o herói de Raul Brandão me lembra, pois estas páginas comovidas reflectem uma sensibilidade afim da que inspirou o autor de *Os Pobres*, embora expressa no conto de António Madeira de forma inteiramente diversa.» («Caminhos Magnéticos», in *O Romance e os seus Problemas*, Lisboa, Biblioteca de Cultura Portuguesa, 1950, p. 276).

predominantemente disfórico. A negatividade do espaço familiar é muito bem dramatizada no conto “A Tragédia de D. Ramon”: o espaço da casa não é local de encontro e de partilha de afectos, é, pelo contrário, lugar de muitos desencontros, e, no que diz respeito à personagem principal, um espaço de martírio, porque é em casa que a solidão de Ramon atinge os limites da humilhação e do total abandono⁴⁷. Em outros contos, não existe uma casa, existe apenas um quarto, habitado normalmente por personagens jovens, que não fazem corpo com o mundo circundante, e no insulamento de um espaço redutor removem as suas angústias. O quarto alugado funciona assim como ilha cercada de silêncio, como metáfora da solidão existencial e metonímia do corpo enclausurado. O silêncio fundo que cerca o quotidiano destas personagens é muitas vezes ferido pelos ruídos das vidas que em espaços contíguos se manifestam; mas o ruído não altera a natureza destruidora do silêncio, apenas a exaspera, porque é um sintoma da não comunicação.

“As Mãos Frias” (RT) é um dos contos em que a vida oprimida da personagem principal cabe toda na exiguidade do quarto. Todo o texto está construído de modo a fazer explodir a profunda frustração que aprisiona Virgínia, impedindo-a de viver. Virgínia regressa a casa (ao quarto) depois de mais um dia de trabalho, e o conto começa precisamente no momento em que ao entrar, olha para cima e vê que estão «três pessoas na escada, a conversar em voz baixa» (p. 117). Toda a acção do conto decorre nos espaços interiores, comuns e pessoais: a escada, o patamar, a cozinha, os quartos. Virgínia vê as três pessoas: são sombras. Como é comum acontecer nos contos de Branquinho, as situações aparentemente mais estranhas têm sempre uma explicação racional: há sombras, porque tinha começado a anoitecer. No entanto, o facto de no patamar haver «uma claridade vaga que vinha dali, de uma das portas do primeiro andar» (p. 117) instaura no texto uma suspeita, e faz com que as três pessoas vistas como sombras sejam investidas de outra *intenção* significativa: três sombras representam as três Parcas. Paira, assim, no conto, desde a abertura, a sombra da morte. Logo de seguida, o facto de uma das pessoas, a senhora Clara, segredar a Virgínia: «Morreu o senhor Pedro», já não surpreende. Através da minuciosa atenção a pequeníssimos pormenores, o narrador já havia criado o clima de morte que escurece o texto todo. Virgínia responde à revelação «com indiferença»

⁴⁶ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 24.

(p.117), mas a indiferença é apenas o primeiro momento de um processo gradativo em que, através do contacto com a morte real de uma personagem, a protagonista vai sentir, no corpo e na alma, a sua própria situação de “enterrada viva”. Depois da primeira sensação de indiferença, Virgínia sentir-se-á «um pouco impressionada» (p. 120) e, um pouco mais tarde, há-de reparar que começa «a sentir uma certa curiosidade por aquele caso» (p. 122).

A exposição do cadáver e o velório vão afectar a vida da personagem central, mesmo não existindo nenhuma relação entre o morto e o sobrevivente, como acontece também no conto “Garden-Party”, de Katherine Mansfield, uma contista com quem Branquinho tem sido, por vezes, comparado⁴⁸. Em “As Mãos Frias”, a curiosidade que Virgínia vai sentindo pelo caso do senhor Pedro - um vizinho que ela praticamente não conhece e com quem nunca manteve nenhum tipo de relação, a não ser o facto de, por simples acaso, viverem no mesmo edifício, em quartos rigorosamente separados e incomunicáveis - vai proporcionar-lhe um contacto álgido com a sua própria realidade. Instada pela diversão mórbida da criada do morto e da vizinha, que «passeava por cima de tudo, mais uma vez um mirar triste e deleitoso» (p. 120), Virgínia atraída pelas mãos do morto, «estendeu o braço e como uma sonâmbula, quase sem querer, poisou a ponta dos dedos sobre a mão do defunto. Sentiu uma frieza de gelo e um arrepio percorreu-lhe o corpo todo» (p. 127). A partir desta sensação de frio que «tinha ficado colada» (p. 128) à ponta dos dedos, há o reconhecimento de que a verdadeira intenção do conto é apresentar a vida subterrada de Virgínia; o caso do senhor Pedro é apenas o rastilho que propicia a rebentação. É claro que, como diz Álvaro Pina, «o narrador conta, não pela voz, mas pela consciência de Virgínia, assim colocada desde o início no foco do processo narrativo», mas é a partir do contacto com a algeidez das mãos do defunto que o frio vai alastrar, o frio

⁴⁷ Como diz Gaston Bachelard, nos edifícios urbanos, «As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados.» (*op. cit.*, p. 45).

⁴⁸ Curiosamente, o muito jovem Cristovam Pavia (então com dezassete anos), em carta escrita em folhas de caderno escolar, datada de 23 de Janeiro de 1951, dirigida ao Senhor Dr. Branquinho da Fonseca, já aproximava, como leitor apaixonado, os contos de Branquinho dos de Katherine Mansfield: «Acabo de receber a sua carta, as suas palavras encorajadoras, e o seu precioso autógrafo. Muito e muito obrigado. Já me dá alegria para mais duma semana e prazer para sempre. (...) Há anos que "O Barão", "As Mãos frias", "O Anjo", "O Rio Turvo", o "Jack", etc., mas especialmente "O Barão" e "As Mãos frias" são os meus contos preferidos. O conto é um género literário que me satisfaz quase tanto como a poesia. Há anos também que considero Vossa Excelência um dos primeiros contistas modernos, com Jean-Paul Sartre, Katherine Mansfield, Maugham, Hemingway, Steinbeck, Ribeiro Couto, Faulkner, D. Parker, Saroyan, Mann e Silone e os outros grandes. Mas entre estes que referi só Katherine Mansfield me mata tão bem a sede».

que «contamina tudo, desde as mãos ao vento», como notou Luísa Dacosta⁴⁹. Antes do contacto, Virgínia havia tentado fugir ao velório dizendo: «Tenho as meias molhadas e estou constipada, com arrepios» (p. 121). A informação pretende fornecer uma causa muito real para a sensação gelada que a personagem virá a experimentar, e é, ao mesmo tempo, um indício textual ominoso anunciador dos acontecimentos que hão-de surgir nas sequências narrativas subsequentes; mas é também mais do que isso: é o reconhecimento de que o frio pertence mais ao corpo vivo de Virgínia do que ao corpo morto do senhor Pedro, e, conseqüentemente, as mãos frias que o conto pretende destacar não são tanto as do defunto mas as da rapariga⁵⁰.

Depois do contacto com as mãos do morto, a protagonista, «para não ficar sozinha, saiu do quarto e desceu de novo a escada, devagar» (p. 128), dirigindo-se à cozinha, onde as vizinhas, numa cena grotesca, misturam álcool e alusões sexuais, criando um clima de expiação da morte, que revela a falta de ligações afectivas com o vizinho morto, e, por outro lado, prepara o terreno para a derrocada psicológica de Virgínia. O divertimento obsceno das velhas embriagadas já não pode perturbar o senhor Pedro, porque «O senhor Pedro...É uma pedra...» (p. 127), mas pode contribuir para a dilaceração da protagonista, antecipada pelo *omen* visual e auditivo da «garrafa que se estilhaçou nos mosaicos do chão» (p. 132):

«Num gesto brusco abriu a porta que dava para o patamar e desapareceu no escuro da escada. Veio-lhe de repente vontade de chorar, sem saber porquê. Uma ânsia como uma falta de ar, de gritar, de soluçar, de descarregar os nervos de qualquer maneira. E não era por nada daquilo que se passava ali.» (p. 132-133)

A situação de ruptura de Virgínia, a sua necessidade de «descarregar os nervos», não se devia, segundo a voz da sua própria consciência, a «nada daquilo que se passava ali»; mas os acontecimentos reais, observáveis, são a mola que acciona e torna objectivo o reconhecimento do estado de debilidade psicológica. O conto precipita-se para o remate, salientando os motivos que conduzem a protagonista à implosão emocional:

⁴⁹ Luísa Dacosta, «Rio Turvo», *O Comércio do Porto*, 9 de Junho de 1964.

⁵⁰ Álvaro Pina, «"As Mãos Frias" de Branquinho da Fonseca», p. 53: «(...) as mãos frias não são apenas as do morto, mas também as da protagonista».

«Era a sua vida abafada, subterrada debaixo de tanta mesquinhez, deste aperto das necessidades do dia a dia, do emprego onde não ganhava que chegasse, do vestido coçado, das outras que vivem, que respiram ao sol, que têm sol! E ela a ver a vida passar. Viver tinha de ser. E hoje não a deixavam. Subiu para o seu quarto, atirou-se sobre a cama, a soluçar baixinho.» (p. 133)

O aperto das necessidades é materializado no pormenor do «vestido coçado» e na carência de dinheiro. E é também neste âmbito que a morte do senhor Pedro adquire importância: o vizinho morto serve a Virgínia como elemento de comparação que apouca ainda mais a sua vida quotidianamente desperdiçada. O morto, sociável «na sua casaca elegante» (p. 124), com «as solas dos sapatos novas, por estrear, a casaca de bom talhe, o peitilho e a gravata branca impecáveis» (p. 120), representa, mesmo na morte, o homem que viveu realmente a vida, pois como diz uma das vizinhas, era «um homem na flor da vida e rico, a quem não faltava nada...que as mulheres eram à bicha, cada princesa que metia medo por esta escada acima! As cabras!...» (p. 119). São relevantes os pormenores⁵¹ do pretensio conforto do senhor Pedro, porque, no momento em que Virgínia toma consciência da sua penúria, faz, mentalmente, a constatação essencial do conto: «Aquele morreu, mas viveu» (p. 133). Perante este relâmpago violento, «sentiu outra vez, mais nítida na ponta dos dedos, a sensação do frio» (p. 133). Virgínia percebe, subitamente, que o drama não é a morte; e como o conto é essencialmente a iluminação repentina de um instante, de um momento único de revelação⁵², também “As Mãos Frias” - um conto perfeito, segundo Gaspar Simões -⁵³ tem o seu ponto axial nesse momento em que a

⁵¹ Cf. João Gaspar Simões, «Rio Turvo», *Sol*, 26 de Janeiro de 1946, p. 3: «E, se os pormenores neste conto são de uma exactidão quase dolorosa, e a conversa das mulheres de uma verdade que é flagrância, e o ambiente existente como que por si, a verdade é que o sentimento de estarmos em contacto com um momento excepcional de percepção dos grandes mistérios da vida não nos abandona um instante».

⁵² Cf. Maria Tereza de Crescenzo Mariano, «Branquinho da Fonseca», in Massaud Moisés, (org.), *Literatura Portuguesa Moderna*, São Paulo, Editora Cultrix, 1973, p. 35: «Contista de categoria rara vez atingida em Literatura Portuguesa, Branquinho da Fonseca explora à maravilha o carácter condensado e altamente dramático da “fôrma” em questão. Focalizando, à moda da tragédia grega, o momento decisivo da vida do protagonista prestes a eclodir, conduz a trama num “crescendo” de tensão interior e numa força de presentividade, que culminam com o impacto, em geral desnorante e/ou levando à reflexão, aliando-os à eventual simpleza episódica e limitação espaço-temporal».

⁵³ João Gaspar Simões, *art. cit.*, p. 3: «De todos os seus contos e novelas (...) só um é realmente perfeito. Refiro-me àquele que se intitula *As Mãos Frias*. Tão perfeito, porém, é este conto que o podemos considerar uma obra-prima. A par das obras-primas do conto inglês ou americano dos nossos dias, *As Mãos Frias* ocuparia um lugar de relevo. (...) Esperemos que *As Mãos Frias* sejam a primeira de uma série de obras-primas com que o nosso conto se resgate do lamentável atraso em que está».

protagonista, sozinha no espaço claustroal⁵⁴ do quarto, vê diante de si, de forma abrupta, o verdadeiro drama: a vida cercada, definindo sob o aperto das necessidades materiais e da fome da alma. Virgínia sabe que continuará a amarfanhar «dentro de si aquelas grandes asas da sua alma» (p. 136), e um dia morrerá sem nunca ter, de facto, vivido; a sua morte não terá então o ar de serenidade e elegância da do senhor Pedro, porque ele viveu, e a qualidade da morte também é construída pela qualidade da vida.

Ao comentar o momento nuclear em que Virgínia se confronta com a sua situação de clausura existencial, Álvaro Pina, reforçando a sua leitura realista dos contos de Branquinho, diz que «nesta súbita consciência que a protagonista ganha do seu drama o leitor penetra também o contexto social que lhe tem vindo a ser representado na novela», pondo em relevo o papel das personagens secundárias, representações dos excluídos da sociedade de abundância simbolizada pelo senhor Pedro. Assim, segundo o ensaísta, “As Mãos Frias” «consegue (...) e *comunica*, uma imagem poderosa da profunda injustiça social do fascismo, das necessidades - pequenas e grandes - dos trabalhadores que têm de ficar por satisfazer, e da degradação da própria classe dominante que o defunto representa - imagem cujo poder, cuja força comunicativa e representativa assenta na experiência profundamente individual, e ao mesmo tempo típica, da mulher que protagoniza o enredo e o drama da novela»⁵⁵. O conto tem um alcance muito mais vasto do que aquele que Álvaro Pina, numa leitura histórica e ideologicamente determinada e circunscrita, lhe atribui. É, todavia, evidente a intenção de assinalar, de forma muito visível, as condições socioeconómicas como factor determinante do tipo de relação que as personagens estabelecem com a vida, isto é, com o viver quotidiano concreto. E o que desperta a consciência de Virgínia é o fundo contraste existente entre a abundância do senhor Pedro - rico e senhor, mesmo na morte - e a sua pobreza, do mesmo modo que “Batata”, a personagem mais consciente do conto “Jack” (RT), dá conta de que «um gajo aqui só amocha» (p. 105) ao ver projectada na figura do marinheiro a largueza de meios e horizontes que ele não possui.

A sequência final do conto é um prolongamento, mas também um testemunho muito objectivo, da solidão de Virgínia. A visita do noivo nada tem de inusitado, pois ele

⁵⁴ Discorrendo acerca da pertinência do nome da personagem, diz Álvaro de Pina: « (...) o próprio nome que Branquinho da Fonseca deu à sua protagonista adquire um relevo especial. Quase somos forçados a dizer que não podia ser outro. Em Virgínia está a sugestão de virgindade (...), da experiência humana por alargar e desenvolver, do amor por realizar.» (*art. cit.*, p. 55).

⁵⁵ Álvaro Pina, *art. cit.*, p. 54.

«costumava vir» (p. 133); porém, a frequência de «costumava» não significa fundura afectiva. Henrique, o noivo, movimenta-se apenas na esfera de superficialidade da personalidade de Virgínia; não está preparado para lidar com a espessa sombra da melancolia que cerca a personagem. E ela sabe isso, porque o recebe de uma forma que para ele é agreste, mas que para ela é só a certeza de que ele, que é «feliz: saudável de corpo e alma» (p. 135), nada poderá fazer para a libertar do garrote da angústia. Ao abrir a porta, Virgínia ficou «com a cara na sombra para que ele não lhe visse as lágrimas» (p.134); mas de nada vale a precaução, pois, «Parecia que se tinha erguido não sabia que irremediável barreira entre ambos» (p. 134). O equívoco que se segue é totalmente coerente: Henrique só pode pensar que a noiva chora por causa da morte do vizinho, porque o amava. Ele percebe isso tão perfeitamente, que chega a exprimir a falsa compaixão dos ressentidos: «a tua cara explica tudo, as tuas lágrimas...São tão sentidas que qualquer te perdoa» (p. 137). Com a insinuação do noivo completa-se o cerco⁵⁶, porque a reacção de Henrique é intrinsecamente apropriada ao seu tipo de carácter⁵⁷, e é isso que transforma o afundamento de Virgínia numa descida ao inferno que nenhum Orfeu visita, como acontece a D. Ramon. Resta o espaço emparedado do quarto, lugar de depressão e abandono, recanto onde se acolhe o frio:

«Virgínia ficou atónita a olhar para o buraco escuro da porta, para aquele poço da escada, por onde se afundava e desaparecia o homem que ela amava. Dobraram-se-lhe as pernas e sentou-se na beira da cama. Ficou imóvel,

⁵⁶ Álvaro Pina, *art., cit.*, p. 55: «Henrique, com a estreita consciência da sua posição de homem face à noiva, vem completar o cerco das condições sociais mesquinhas em torno da protagonista, abafar ainda mais a vida desta, privá-la de uma força para lhe fazer frente».

⁵⁷ O conto foi publicado pela primeira vez, com desenhos de Carlos Botelho, na revista *Litoral*, vol. II, nº 5, Dezembro de 1944, p. 56-69. Tanto nesta versão como na que surge na primeira edição em livro, é referido explicitamente o amor e o ciúme de Henrique: «Virgínia tinha os olhos cheios de lágrimas. Estava na sombra e ele não via. Ela é que estava a ver os dele: ansiosos, desorientados, violentos, cheios de amor e de ciúme.» (Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo e Outros Contos*, Lisboa, Inquérito, 1945, p.185). Na versão das Obras Completas, é, sintomaticamente, eliminada a referência ao amor e ao ciúme de Henrique, sendo salientado apenas o amor de Virgínia. O último adjetivo que caracteriza os olhos do noivo é “violento”: «Virgínia tinha os olhos cheios de lágrimas. Estava na sombra e ele não via. Ela é que estava a ver os dele: ansiosos, desorientados, violentos.» (p. 136). A intenção autoral de acentuar a secura emotiva da personagem masculina, através de uma caracterização mais enxuta, detecta-se ainda em outro passo da mesma sequência. Quando Virgínia diz: «Morreu o senhor Pedro...», na primeira versão do texto, Henrique «ficou impassível, à espera. Como demorava, interrogou, calmo e empalidecendo: Que Pedro?» (p. 186). Esta última expressão «calmo e empalidecendo» pode entender-se como uma manifestação do interesse sentimental do rapaz, pois o “e” tem uma função mais adversativa do que copulativa. É, por isso, muito significativo que na versão definitiva, bastante mais elaborada, a expressão seja suprimida, e os dois pontos que antecedem a pergunta sejam substituídos por um ponto final seguro e bloqueador: «Ele ficou impassível, à espera. Como demorava, interrogou, calmo. – Que Pedro?» (p. 136).

sem conseguir pensar, sentindo um turbilhão na cabeça vazia. O vento vinha da escada, frio, e a porta lá em baixo ficou a bater.» (p. 137)

O espaço do quarto como lugar de reclusão surge, em diferentes contextos, noutros contos. Em “O Involuntário” (RT), aparece de novo o motivo do velório e do enterro, e tal como acontece, em “Andares” e “As Mãos Frias”, a morte desencadeia mudanças essenciais na vida das personagens centrais. O estranho e falsamente abúlico Filipe da Maia viaja sem rumo certo, procurando, através da deslocação no espaço, afastar de si a asa negra da melancolia. Por mero acaso⁵⁸, acaba por ser conduzido por Pessanha, um velho senhor de outros tempos, a «uma casa rodeada por um muro» (p. 213), «um velho palácio como há tantos, misto de grande solar e de convento. Dentro daquele muro enorme que o rodeava, parecia metido numa caixa» (p. 213-214). A primeira descrição aproximativa da casa salienta a dimensão de clausura, a partir do exterior. E como num esquema de esferas concêntricas, outros espaços fechados vão sendo desvendados, à medida que Filipe, sempre involuntariamente, vai conhecendo o lugar e as pessoas. A alusão a «convento» insinua a existência de vidas em clausura, e o andamento do exterior para o interior vai acentuando situação de abandono, negligência e desgraça:

«Passava-se um portão rasgado na muralha e lá dentro era um largo calçetado, cheio de ervas entre as pedras, com um ar de abandono que dava uma amarga sensação de paz e de desgraça. Pela frente da casa subia a escadaria de pedra, coberta por grossa camada de pó da estrada, misturado com bocados de telhas. Parecia tudo abandonado e deserto. As janelas da casa estavam fechadas, tinham muitos vidros quebrados e a madeira podre, a cair. Subiram e Pessanha ia a puxar uma campainha, mas o cordão estava apodrecido no chão.» (p. 214)

⁵⁸ Uma situação muito semelhante surge no romance *Educação Para a Tristeza*, de Luísa Costa Gomes. Neste romance, povoado de espaços e figuras espectrais, a personagem principal, Maria de Santa Bárbara, é conduzida, sem querer, a uma casa perdida no tempo e no espaço, onde uma estranha família vive dramas muito reais. Tal como no conto de Branquinho, a ruína das pessoas é revelada na desolação da casa: «Mais tarde, nessa primeira noite, já no quarto em que se instalara de moto próprio, no primeiro andar, olhando ao abrir a janela de sacada para o emaranhado de silvas e mato avulso que ganhava espaço sobre a casa, chegando em raivas rente às paredes exteriores onde estacavam forçados, parecera-lhe ouvir um restolhar e um vulto correr a esconder-se no mais profundo das ervas.» (*Educação Para a Tristeza*, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p. 26).

A associação entre a ruína da casa e a ruínosa situação das pessoas que a habitam é explicitamente reconhecida pelo dono, como que alertando o viajante para a estranheza das personagens que acabará por conhecer: «Não se admire desta grande casa arruinada. É como o dono...Considero-a qualquer coisa de mim que não vale a pena consertar...» (p.214). A conversa entre Pessanha e Filipe é atravessada de segundos sentidos, que conduzem o texto até à aparição da personagem enclausurada: Teresa, a filha do dono da casa, guardada por uma velha com ar de «bruxa» (p. 220). Apesar das diferenças contextuais, a clausura de Teresa vigiada pela velha assemelha-se ao cerco que aprisiona Leonor, a personagem de “Rio Turvo”, protegida pela tia, a «velha cozinheira que a guardava de dia e de noite, como um cão» (p. 45). A sua asfixia aproxima-a ainda de Virgínia, embora os motivos do cerco sejam totalmente diferentes. De qualquer modo, salienta-se na vida das três raparigas, todas em contextos sociais diferenciados, a mesma situação de clausura; vivem as três confinadas ao espaço redutor de um quarto. E quer seja o quarto alugado de Virgínia, quer seja o quarto subterrado de Leonor, ou o quarto de Teresa no palácio sombrio e arruinado, são todos espaços muralhados, representativos da vida negada das mulheres, em contraste flagrante com a vontade de viver plenamente. Ao ver em Filipe o «anjo da libertação», Teresa reconhece que o *involuntário*, embora de forma involuntária como convém ao seu carácter, a libertou da tirania anacrónica do pai:

«O senhor foi um pouco de ar que entrou aqui...sem saber. Morria asfixiada há não sei quantos anos. Por vezes não podia mais, mas não tinha forças – ou antes, os outros tinham mais...Esteve em si o anjo da libertação» (p.223)

Teresa representa, segundo Natalina Andrade Grilo, «a situação característica de repressão familiar, seguida de libertação com a morte do opressor, culminando com a oferta ao libertador “involuntário”»⁵⁹. É um pouco a reactualização e a reformulação complexa da memória literária, através do «esquema ultra-romântico do “pai tirano”»⁶⁰, veiculado pela influência camiliana, muito sensível em certas áreas temáticas da ficção de Branquinho, em sintonia, aliás, com a “redescoberta” de Camilo nos anos quarenta⁶¹. Na

⁵⁹ Natalina Andrade Grilo, «Algumas Faces de “um” Rosto de Mulher», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº1, 1984, p. 23.

⁶⁰ Ana Paula Ferreira, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 37.

⁶¹ Id., *ibid.*, p. 25-31.

verdade, as poucas palavras da personagem aproximam-se, em dado momento, dos pensamentos de Virgínia, quando a heroína de “As Mãos Frias” sente mais agudamente a pobreza da sua vida, contrastando-a com a dos outros, dos que vivem. Teresa também tem a impressão de que «os outros viveram e eu fiquei lá para trás...feita em pedra» (p. 224). Filipe funciona assim como uma espécie muito particular de Orfeu que liberta Eurídice do mundo das sombras. Um libertador que Virgínia não conhecerá e que Leonor só deficientemente virá a conhecer, pois o narrador-protagonista de “Rio Turvo”, manietado pelas suas próprias amarras, não tem capacidade para a libertar, apenas lhe dá a sugestão de liberdade.

De facto, o narrador de “Rio Turvo”, quando desce ao subterrâneo onde Leonor se encontra protegida da onda de desejo sexual que atormenta os homens, descreve a sua descida como se tratasse de uma viagem aos mundos inferiores:

«Este corredor era uma larga galeria em abóbada, de chão de pedra, escuro como um túnel, com cheiro a humidade. (...) Não se via nada. Fui tacteando, descendo os degraus com cuidado. (...) Senti debaixo dos pés uma espécie de lama peganhenta e ia dar mais um passo quando bati contra uma porta.» (p. 71)

Na estranha conversa que estabelece com Leonor, o narrador acaba por dizer: «Vim aqui, afinal, para a salvar» (p. 74). Mas existe entre as duas personagens uma porta intransponível, e ele não é doido, nem fantasma, «nem ao menos um homem tão perigoso como devia ser» (p. 74), e, por isso, a sua missão salvífica está condenada ao fracasso, ele não pode salvar ninguém, porque a sua própria vida é quotidianamente asfixiada: não faz parte do caudal estuante do rio, está na margem sáfara, assistindo, impotente, à expansão energética de uma natureza não compassiva:

«Ouvia lá fora as corujas à caça, que poisavam nas árvores e piavam. Era uma vida intensa na sua plenitude a expandir-se, desde as rãs aos ralos, às águas do rio que por vezes me parecia ouvir também, como se a torrente tivesse crescido e inundado as margens, uma vida latente e realizada em tudo. Só eu ali deitado a negar-me o caminho verdadeiro.» (p. 79)

Quando o narrador desce de novo ao subterrâneo, sente o perfume de Leonor, espreita pelo buraco da fechadura, e vê-a «afastar-se como um vulto irreal naquela luz

nocturna que havia na cave. Um túmulo» (p. 82). É o túmulo que encerra a vida represada da rapariga. Para se libertar do espaço tumular, Leonor precisaria de um Orfeu movido pela força do amor sem mácula, mas esse herói não é o narrador, ele apenas sente por ela o mesmo desejo carnal que acicata os restantes trabalhadores do estaleiro; não tem nada para lhe dar, nenhum caminho de libertação:

«Bem compreendi que era o momento decisivo da nossa vida, chamá-la ou não. E não chamei. Não tinha nada para lhe dizer. Nem podia passar para o seu mundo de ilusões, nem devia trazê-la para o meu já sem elas. Afinal, que podia eu oferecer-lhe, que valesse a pena trazê-la para o meu sombrio caminho?» (p. 82-83)

Leonor acaba por abandonar o pântano e entrega-se ao rio num barco sem remos, enquanto o narrador, na margem, lhe grita mensagens de esperança e certeza, da certeza que ele próprio não tem. O barco sem remos, que conduz Leonor para um destino desconhecido, representa a impossibilidade do encontro amoroso que libertaria, ao mesmo tempo, a rapariga e o narrador, pois os dois são prisioneiros, indivíduos amarrados e incapazes de navegarem à solta no rio da vida. O barco sem remos é igualmente um símbolo de morte: é a barca de Caronte que atravessa, sem comando, as águas ofelianas de um rio turvo⁶². Leonor, Teresa e Virgínia são três mulheres que vivem situações de clausura existencial em espaços fechados, em quartos que representam as forças atrofiadoras da vontade de expansão vital.

Vida de clausura é também a de Maria Celeste, a personagem do conto “A Única Estrela” (CM). A casa onde mora a rapariga é descrita pelo narrador-protagonista de uma forma que lembra a descrição do palácio de Pessanha, em “O Involuntário”. A casa é murada, salientando-se a impressão de espaço prisional e ruinoso, que, como é habitual, se transmite também às personagens:

«Já de noite fechada, dirigi-me a casa dela. Estava tudo apagado, mas lembrei-me de que o quarto podia ser do outro lado. A casa era rodeada por um

⁶² Luísa Dacosta, *art. cit.*, p. 6: «Mesmo quando não há um regresso ao mistério, a realidade tolda, às vezes a sua face dum véu de incerteza poética, como no final de “Rio Turvo”, onde o desaparecimento de Leonor (...) tem o seu quê duma misteriosa e retornada poesia ofélica».

velho muro arruinado, todo coberto de heras e com grandes bocados caídos.»
(p.226)

Curiosamente, não é apenas o aspecto da casa que aproxima os dois contos. A personagem de “O Involuntário” sofria a tirania do pai, a personagem de “A Única Estrela” sofre a prepotência de um tio que a quer casar com «o filho dum rico chamado Medeiros, que vivia num palácio (...) Mas a rapariga não queria casar com ele» (p. 225). O narrador, triste e neurasténico, como Filipe, o involuntário, é o portador da libertação; e perante a aproximação do salvador que vem de fora, Maria Celeste e Teresa têm o mesmo tipo de reacção. Teresa diz a Filipe, na movimentada cena nocturna em que se conhecem: «Não devia ter vindo» (p. 219), e Maria Celeste, com as mãos poisadas sobre o peitoril da janela do quarto em que se sente prisioneira, diz ao narrador que a procura: « Não devia ter vindo...» (p. 227). Mas ambos vieram e provocaram a mudança, se bem que incompleta, pois nos dois casos, não há um *happy end*, que salve, num mesmo lance, libertadores e prisioneiras - quer o libertador seja involuntário ou voluntarioso - e que possa contrariar, nos contos de Branquinho, a visão predominantemente disfórica do amor. Em “A Única Estrela”, mesmo o remate algo folhetinesco, que parece ter desagradado a José Régio⁶³ e a Adolfo Casais Monteiro⁶⁴, pretende ainda dar conta da impossibilidade do amor como forma de salvação mútua⁶⁵.

Um caso muito particular de rapariga tiranizada pelo poder masculino surge no conto “D. Vampiro” (CM). Neste conto, Pedro, um rapaz corroído pela melancolia, regressa ao lar da infância, ao solar do Olmo, fazendo a peregrinação salvífica que caracteriza grande parte das personagens masculinas de Branquinho. O solar do Olmo não se distingue muito das casas apalaçadas que surgem em outros contos: «Na escadaria nobre rebentara a erva entre os degraus» (p. 120). E a ruína do palácio vai também afectar as personagens. Num quarto da casa vive Maria dos Anjos, «uma criada, bonita e tímida,

⁶³ José Régio, «“Caminhos Magnéticos”, Contos de António Madeira», p. 459: «A chegada da polaca parece em *A Única Estrela* um fácil recurso; embora a impressão de irremediável do conto nasça, exactamente, do imprevisto do seu encontro com Maria Celeste. (...) O caso, porém, é que restrições desta ordem se podem fazer a muitos bons contos dos mais admiráveis contistas; a alguns do grande Tchekhov, por exemplo».

⁶⁴ Adolfo Casais Monteiro, «Caminhos Magnéticos», p. 278: «(...) é pena que precisamente esse conto seja prejudicado, no fim, com aquele aparecimento da amante polaca, que motiva a fuga de Maria Celeste; é um recurso folhetinesco que perturba, por tão forçado, a impressão fortíssima produzida por todo o conto».

⁶⁵ Em toda a narrativa de Branquinho há poucas histórias de amor bem sucedidas, e são, normalmente, protagonizadas por pessoas “simples” e pobres. São felizes os pares constituídos por Inês e Oréga (*Mar Santo*), Maria Paula e Eduardo (“Andares”, *Zonas*); Fernão e Maria do Guadalupe (“Maria Francesa”, *Bandeira Preta*).

que escancarou a porta e ficou atrás, quase escondida», ao receber o senhor daqueles domínios. Maria dos Anjos não precisa de libertadores, por isso Pedro não a vem salvar; pelo contrário, é ela que, mesmo no nome, representa o anjo da salvação. Mas o texto é muito claro, logo na primeira apresentação da personagem: Maria dos Anjos «escancarou a porta», ficando, porém, «quase escondida». Numa leitura linear, é evidente que o facto de se esconder resulta apenas da sua timidez perante o senhor da casa. No entanto, é importante perceber como o conto, na sua restritiva economia de recursos, vai concertando sinais que antecipam o desenvolvimento da história. Maria dos Anjos ao «escancaranar» a porta está a permitir, sem saber e sem querer, a invasão total do seu corpo e da sua vida; e fica «quase escondida», apenas «quase», porque já não pode esconder-se por completo: ela será, compulsivamente, o anjo libertador de Pedro. Logo na primeira noite, Pedro que «já se sentia como numa prisão» (p. 122) salta da cama e «tactando com as mãos no escuro, abriu a porta do corredor. As tábuas do sobrado, que não costumavam ranger, agora davam estalidos e rangiam no silêncio da noite» (p. 124) e dirige-se ao quarto de Maria dos Anjos. A atenção aos pormenores significativos que já havia sido demonstrada na primeira apresentação da rapariga, é agora continuada no ranger inusitado do sobrado, antecipando, no silêncio da noite, o ruído indesejado e negativo que Pedro protagoniza naquele lugar. O quarto de Maria dos Anjos, que é o seu espaço de protecção, passará a ser, depois do encontro sexual movido pelo instinto, sem qualquer tipo de amor, o seu quarto de reclusão e morte.

Um ano depois, a situação mudou radicalmente. Pedro, que à chegada era um homem deprimido e doente, é agora saudável e forte; Maria dos Anjos absorveu-lhe a doença. Como diz o médico, de forma cínica e desapiedada, Pedro foi um vampiro que sorveu a saúde e a energia da rapariga. O carácter vampiresco da relação é ditado pela lei da necessidade, que o próprio Pedro associa à loucura: «Não tenho por ela amor nem gratidão. Tenho necessidade, que é pior. Isto é talvez uma faceta da loucura» (p. 126). O egoísmo de Pedro toma conta da sua personalidade de uma forma totalmente irracional; perante a prostração de Maria dos Anjos, o seu único interesse é que ela recupere, não por si, mas por ele, para que a vitalidade da vítima salvadora continue a alimentar a força sadia e construtiva do carrasco salvo da melancolia depressiva: «Era preciso que se curasse depressa, que toda a sua força voltasse. Era a ele que fazia falta» (p. 127).

A cena final do enterro é entristecida pela alegria da natureza e dos bandos alegres que vão para a romaria de S. Domingos. Pedro tem pena da rapariga, mas não tem

nenhum sentimento de culpa. A sua única preocupação é conseguir levar a cabo o conselho do médico: encontrar uma substituta para Maria dos Anjos, uma nova fonte de vida, um corpo que lhe faça sentir «aquele eflúvio, aquele calor do seu sangue de flor vivaz» (p.127). A expressão «flor vivaz» aplicada a Maria dos Anjos, coloca-a no grupo de flores, de que fazem parte Leonor, de “Rio Turvo” e Catarina, de “A Tragédia de D. Ramon”, todas elas, de uma forma ou outra, flores sacrificadas a forças inexpugnáveis, quer sejam as constrições socioeconómicas, quer sejam outros mecanismos, que, por mais fluidos, não são menos repressivos⁶⁶.

3.3. Cárceres masculinos: as prisões

Os quartos funcionam como representações de espaços prisionais, porque é neles que as personagens se sentem cercadas pela angústia sem saída; e a clausura espacial materializa, assim, o insulamento existencial e a falta de comunicação humana. Estes quartos são habitados essencialmente por personagens femininas, embora em outros contextos os quartos também sirvam de espaço de solidão a personagens masculinas. Mas, em alguns textos, o espaço da clausura masculina é a própria prisão. O conto em que o espaço prisional tem uma função mais importante é o “Anjo” (CM), um dos contos de Branquinho que tem levado alguns críticos a tentarem ler as narrativas fonsequianas à luz dos códigos do fantástico. Linhares Filho, confrontando três contos - “O Anjo”, “Os Anjos” (BP), “Histórias da Meia-Noite” (BP) - conclui que «em face de toda a sua incerteza», devemos considerar “O Anjo” uma narrativa «do género fantástico»⁶⁷. No

⁶⁶ Em *Porta de Minerva*, surge um episódio um pouco marginal, mas igualmente denunciador do mesmo tipo de cerco sexual que aprisiona Leonor e Maria dos Anjos. Trata-se do caso da «pequena da Rua das Frangas» com quem o Alpoim, «com a mania da conquista arranjou um *embrulho*» (p. 144). A situação da rapariga, encarcerada num quarto, é muito semelhante à da personagem de “Rio Turvo”. Leonor provoca nos trabalhadores uma libido desenfreada, do mesmo modo que a «pequena da Rua das Frangas» desperta nos estudantes um instinto de feras em busca de caça. É um estudante, Gil da Trompa, quem diz: «E já tive de a fechar à chave no meu quarto e trazer aqui a chave no bolso, se não quando voltasse encontrava-lhe lá só os ossos» (p. 145). A república é apresentada como «uma jaula de feras» (p. 145) e os estudantes como aves de rapina: «o cheiro da carne fresca atraía os abutres» (p. 156). Ao nível do instinto sexual, não há qualquer diferença entre os trabalhadores rudes de “Rio Turvo” e os estudantes não menos rudes de *Porta de Minerva*.

entanto, no último parágrafo do seu ensaio, o crítico lembra o seguinte: «Não se pode esquecer, como um aspecto da mensagem de “O Anjo”, uma crítica à falibilidade das instituições humanas, do mundo oficial (Amorim não era culpado como julgava a polícia), e uma valorização do inexplicável, (qualidade essa de todo fantástico), a desafiar o homem, sempre subjugado pelo Mistério»⁶⁸.

O que importa salientar, por ora, é precisamente essa «crítica à falibilidade das instituições humanas», bastante mais impressiva no texto do que uma pretensa deriva fantástica⁶⁹. A personagem central do conto é Amorim, um homem jovem, perfeitamente enquadrável na idiossincrasia dos heróis masculinos fonssequianos. Como muitos outros, Amorim é um ser à deriva na cidade, vivendo num quarto alugado, sem raízes, porque o seu lar de infância e lugar de reconhecimento está, como normalmente acontece, situado em outro espaço:

«Numa grande lucidez, via *tudo*, revia toda a sua vida desde pequeno, desde o solar dos pais, grandes senhores muito ricos, que viviam na província, até àquele humilde quarto na cidade, que o escondera do mundo.» (p. 27)

O *incipit* do conto apresenta, de forma imediata e abrupta, a personagem lutando com os seus próprios fantasmas, que não são apenas nocturnos, mas também diurnos porque fazem parte da personalidade inquieta de Amorim:

«Dum salto ergueu-se na cama, balbuciando:
-*Meu Deus!*...- E com o olhar esgazeado fitou a porta onde batiam
outra vez três pancadas, levemente. As mãos começaram a tremer-lhe e sentiu a
cabeça esvair-se, o olhar enevoar-se:
-*Senhor!*...
Eram quatro horas da manhã.» (p. 11)

⁶⁷ Linhares Filho, «“O Anjo”, de Branquinho da Fonseca, Numa Perspectiva Fantástica», *Revista de Letras*, Vol. I, nº 1, 1978, p. 94.

⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 95.

⁶⁹ José Régio utiliza a expressão «*nuance* de fantástico», privilegiando a dimensão lírica: «(...) um verdadeiro poeta se revela não só em contos tão evidentemente poéticos como *O Anjo* ou *Os Olhos de Cada Um* (...): Poeta pelo poder sugestivo de certas suas imagens, pelo halo de mistério e a *nuance* de fantástico que rodeia vários dos seus personagens, pela ressonância íntima que prolonga as suas descrições, pela

Amorim sofre da doença da lucidez; e a lucidez aproxima-se da loucura. Ser lúcido é ver demais, sentir demais; ver e sentir em desacordo com a normalidade quotidiana. A lucidez é textualmente acompanhada pela insistência nas palavras do campo semântico da luz: «claridade vaga» (p. 11), «Sol» (p. 12), «claramente» (p. 12), «brilhava-lhe no olhar uma luz serena e doce» (p. 13). Toda a primeira parte do conto (p. 11-16) se passa de madrugada, e o texto é propositadamente ambíguo, havendo uma mistura de realidade e sonho. Há, no entanto, a preocupação do narrador em dar a entender que se trata de uma situação bem real. A rapariga que Amorim, no seu desejo de encontrar o *caminho*, julga ser o anjo que o visita, como visitou Jacob⁷⁰, é descrita com os traços de uma figura tangível, e as suas palavras dão a entender claramente que Amorim a conhece. Além disso, o motivo por que a polícia mais tarde o há-de incomodar também está explícito no pequeno embrulho que ela esconde debaixo do sobrado. A dimensão de sobrenatural está apenas na perspectiva da personagem, que é um homem deprimido, bloqueado. É, por isso, muito importante a primeira parte do conto, porque, através dos pensamentos de Amorim e dos comentários do narrador, o leitor fica a saber, desde o início, que a perturbação da personagem é uma inquietação que vinha de longe e que passou por etapas de transformação, desde «uma inquietação indefinida» (p. 12), até a «uma sensação de vazio e de espera» (p. 13). E o que sobressai é a sensação de clausura mental: «Não tinha liberdade, andava *mandado*...» (p. 12). A primeira cena do conto é, pois, fundamental para se compreender a duplicidade de focalização da segunda: a focalização do narrador não coincide com a da personagem. Amorim vê a realidade, encandeado pelo seu excesso de lucidez; o narrador acompanha os movimentos da personagem e da visitante, de uma forma esclarecida. Mesmo quando parece que o narrador vai compartilhar, com empatia e solidariedade, a visão de Amorim, esse equívoco é de imediato desfeito. Veja-se, por exemplo, o seguinte passo:

«Estalaram as tábuas do soalho. Ela olhou em volta e relampejou-lhe o olhar. De súbito meteu a mão no decote e tirou do seio um pequeno embrulho envolvido num lenço de seda cor-de-rosa, levantou-se da cama, caminhou para

complexidade ou o vago, do verdadeiro assunto, ou pensamento, ou intenção dos seus contos.» (*art. cit.*, p.459).

⁷⁰ «Há-de ser à passagem do rio, como Jacob, que o anjo aparecerá e lutaremos toda a noite... até vir o Sol...Eu também sou coxo desta perna, como Jacob...Mas é de nascença...» (p. 12). Esta passagem remete claramente para o referido episódio do Génesis em que Jacob luta com um ser divino. (*Gen.32, 24-33*).

o fundo do quarto e ajoelhou-se a um canto. Tirou um nó da madeira do sobrado, levantou uma tábua e meteu lá dentro o lenço cor-de-rosa. Amorim, sentindo as pernas a dobrarem-se e a vista a fugir-lhe, agarrou a cara com ambas as mãos. Então ela ergueu-se do chão, avançou serenamente e, segurando-o pelos pulsos, afastou-lhe as mãos dos olhos e deu-lhe um beijo demorado na face...» (p. 15)

O tópico das tábuas do soalho estalando ou rangendo constitui um estilema do autor, recorrente em textos muito diversos. Neste contexto, ajuda a criar a atmosfera de mistério que envolve Amorim e tem uma continuação isotópica na expressão «relampejou-lhe o olhar». No entanto, a adesão do narrador ao misticismo exacerbado da personagem não é sincera. O olhar relampejante da rapariga é imediatamente justificado, não pelo facto de ela ser um anjo, mas pela necessidade de encontrar um sítio onde possa esconder o «pequeno embrulho» que poderá contribuir para a incriminação de Amorim. O comportamento calculista da rapariga é prolongado através do beijo na face, que não é uma carícia angélica, mas um verdadeiro beijo de Judas.

A terceira cena é a passagem para a realidade diurna. Há novamente alguém que bate à porta: aparecem dois polícias de ar ameaçador, acompanhados da dona da casa «uma velha pequena, mirrada, com pêlos no queixo» (p. 16), cuja caracterização se assemelha à dos polícias, contribuindo assim para realçar a oposição entre estas personagens matinais e a figura angélica da madrugada. Os polícias e a velha trazem à narrativa elementos que contribuem para o tom realista da história; trata-se de um caso de polícia em que Amorim é cúmplice. A dona da casa tem mesmo a certeza do carácter deletério de Amorim, pois vendo que na companhia da polícia ele não representa qualquer perigo, «apontou-o com o dedo como um punhal, gritando numa voz aguda: - *Cá está! A mim nunca me enganou!*» (p. 16).

Na cena seguinte, há uma mudança de espaço, passa-se do quarto de Amorim para outro espaço fechado: a esquadra, onde a personagem é interrogada. Neste interrogatório, são fornecidas mais informações sobre o tipo de crime a que Amorim está hipoteticamente associado. O senhor comissário sabe que ele era um dos principais criminosos que assaltaram uma casa para roubar um cofre, tendo Amorim, cujo cognome é o «Brasileiro», disparado sobre um velho. Os outros fugiram, só ele não se ausentou. Através das palavras do comissário, retoma-se a informação da segunda cena sobre a natureza bem humana da figura angélica, «Ela» é uma mulher, a «Russa» (p. 23),

cúmplice do roubo, dos muitos roubos, porque a pergunta do comissário é: «Ela é que traz sempre a mala?» (p. 19).

Na quinta cena há nova mudança de espaço: o calabouço subterrâneo, onde existe apenas «uma réstia de luz», em contraste com a luminosidade ofuscante que surge na primeira cena, no ambiente encantado do quarto. Conforme o espaço vai descendo, vai-se perdendo a luz. O calabouço tem um ambiente funéreo, «um silêncio de túmulo» (p. 20), que faz lembrar os subterrâneos de “Rio Turvo”. A escuridão tumular do calabouço é ainda reforçada pela dimensão claustrofóbica que se projecta na personagem: «Então ergueu-se, sentindo uma opressão no peito, e começou a andar com aflição, para um lado e para o outro. Mas a cela media só dois passos» (p. 20). O aperto do espaço veicula esse outro aperto muito real: a angústia. Andando às voltas como uma animal enjaulado, Amorim cai, e lembra-se nitidamente de tudo. No entanto quando o leitor espera as revelações da personagem, uma nova cena se prepara. Por «uns corredores escuros, como num pesadelo» (p. 21) é levado de novo ao «gabinete luxuoso do comissário» (p. 22), cujo luxo contrasta, visivelmente, com a miséria das celas subterrâneas. A conversa com o comissário é uma troca de equívocos. Amorim diz que já não saía do quarto há dois dias, porque estava a meditar e a esperar. O comissário vê nessa espera uma pista incriminatória, não entendendo que a *espera* de Amorim é de outra espécie. No diálogo travado entre o representante do poder e a vítima, é importante reparar na forma natural, isto é, culturalmente muito realista, como o comissário vai perdendo o respeito pela personagem; começa por o tratar por “você”, mudando rapidamente para um tratamento por “tu”: «- *Responda ao que lhe pergunto. Onde esteve esta noite?/ - Bom!...Então que é que estavas a fazer no quarto, há dois dias?*» (p. 23).

No regresso ao calabouço, percorre os «mesmos corredores escuros, de paredes viscosas» (p. 24), que continuam a isotopia contrastiva dos espaços. Ao gabinete luxuoso do comissário desrespeitador, opõe-se, agora, um outro espaço:

«num daqueles corredores havia portas gradeadas onde assomavam homens, alguns dos quais pareciam operários, outros pedintes esfarrapados, que diziam palavras incompreensíveis. E duma dessas grades um homem ainda novo estendeu um braço para fora e agarrou o carcereiro, gritando:

- *Água! Tenho sede!*

O guarda parou, fitou-o, e com violência deu-lhe com o molho das chaves na cara.» (p. 24)

Amorim, que presencia a cena, acaba por se atirar ao guarda: «num salto epiléptico, com um esgar de loucura, lançou-se ao pescoço do carcereiro, que caiu de costas ao pé das grades onde lhe tinham pedido água» (p. 25). O preso, que colabora com Amorim neste acto rapidíssimo, diz-lhe: «*Fizeste um bem à Humanidade...Cava!*» (p. 25). A espera deu resultado, a missão por que tanto aspirava chegou finalmente, embora tenha vindo por caminhos errados⁷¹.

“O Anjo” é, provavelmente, o conto mais estranho de Branquinho, e também aquele em que a “doença da religião” aparece tematizada de uma forma mais evidente. No conto “Os Anjos” (BP), o capitão D. Pedro apercebe-se do carácter negativo da religião, e assusta-se com a probabilidade da existência de Deus, dos anjos e santos; mas depressa se acalma, ao concluir que não há Deus, e portanto também não há motivo para medos. Pedro é um adolescente saudável, movido por uma energia de descobridor aventureiro; a sua juventude sadia reclama espaços abertos, regurgitantes de seiva vital, propiciadores de uma visão eufórica da existência. Amorim, pelo contrário, é uma personagem enfraquecida por uma melancolia depressiva, que o faz enveredar pelos caminhos falsamente libertadores de um misticismo enviesado. O quarto, as celas, os corredores e a prisão são os seus espaços de referência. O episódio policial de recorte kafkiano em que se vê equivocadamente envolvido acentua a dimensão desviante da sua desconcertada vida interior; mas o texto, conjugando habilmente a focalização restritiva e obsidiante da personagem e a focalização equilibrada do narrador, produz o efeito de ambiguidade que caracteriza o conto, sem, no entanto, criar uma atmosfera de fantástico. A cena central da prisão incrusta o texto numa realidade reconhecível e bem determinada.

As cenas de prisão surgem também em outros contos. Em “O Conspirador” (CM), o ambiente policial entra no texto de chofre logo na primeira palavra: «-Nome?!» (p. 167). E a sequência imediata põe em relevo um espaço de características prisionais, sendo a personagem principal do conto apresentada numa situação de interrogatório:

⁷¹ Nelly Novaes Coelho chama a atenção para o carácter dostoiévskiano do comportamento de Amorim: «Pode-se dizer que o problema ético (a possível culpa de Amorim), ligado ao crime, foi justificado por Branquinho da Fonseca, ao fazê-lo acontecer em um momento de privação da razão; provocada por dois factores muito “dostoiévskianos”: a epilepsia e a loucura.» (op. cit., p. 122).

«A artilharia, ao longe, parecia já noutro mundo. Ali, dentro do quartel, naquele antigo convento de grandes corredores e salas sem luz, pesava um profundo silêncio. Estava tudo deserto. Ouvia-se apenas a voz dum capitão, sentado atrás duma mesa, a interrogar rapidamente os presos que chegavam.

-Nome?!

-*Paulo de Mascarenhas de Albuquerque.*» (p. 167)

Neste primeiro segmento, salienta-se o espaço do quartel-prisão, «antigo convento de grandes corredores e salas sem luz», que faz lembrar o cenário prisional de “O Anjo”. À semelhança de Amorim, também Paulo tem de atravessar «o corredor escuro, de pedra, em abóbada, onde os passos ressoavam como numa cisterna» (p. 170). A clausura do espaço continua depois em «um pequeno quarto, com uma janela gradeada, paredes sujas e húmidas. Dum lado, uma tarimba, onde estava estendido um homem com um lenço ensanguentado em volta da cabeça» (p. 170). Paulo, que durante o interrogatório diz ser jornalista (p. 168) e, portanto, uma pessoa potencialmente perigosa para o poder ameaçado pela revolução falhada, tem, como tantas outras personagens, um «olhar sereno e indiferente» (p. 172), mas o seu olhar indiferente é intrinsecamente diverso do da maioria das personagens masculinas de Branquinho. Paulo, «com a sua voz serena, dizendo só as palavras necessárias, raciocinava friamente. Com trinta anos, enérgico de espírito e de corpo, era o verdadeiro homem de acção, a que as várias revoluções nas ruas de Lisboa tinham desenvolvido aptidões invulgares» (p. 186), distinguindo-se, assim, das personagens deprimidas e melancólicas que procuram o contacto com a natureza como forma de terapia. O espaço de Lisboa é abandonado, logo no segundo segmento do conto, mas Paulo não abandona a cidade por estar deprimido; tem de fugir ao cerco policial, porque ele é de facto um conspirador revolucionário. No resguardado isolamento de Marvão⁷², onde se refugia, o espaço prisional é representado pelas casas em que se esconde da polícia; mas a prisão surge também associada a outra personagem: o Manuel Maluco, um dos três doidos da terra. Ao contrário dos outros dois, relativamente inofensivos, o Manuel Maluco «tem de estar preso, porque ao darem-lhe os ataques despe-se na rua, vai arrombar as portas e esconder-se nos caminhos dos arredores para assaltar as mulheres. Lá está às grades da cadeia, todo nu e a cantar» (p. 184). A relevância social e

⁷² Marvão, Nazaré, Mortágua, Coimbra e Lisboa são alguns dos espaços geográficos identificados na narrativa de Branquinho da Fonseca e que estão relacionados com o percurso biográfico do escritor.

mesmo política da prisão do Manuel Maluco está nas razões da sua insanidade mental. Ele está preso, mas é um doente recuperável:

«Ataram-lhe os pulsos com uma corda, mas tanto gritou que lha foram tirar. Já tinha as mãos pretas. Se não morrer ali, há-de ir para o manicómio quando houver vaga, porque dizem que tem cura. Esta é a segunda vez e da primeira ficou bom. Andou cinco ou seis anos bom. Agora com a falta de trabalho passou fome e deu-lhe outro ataque» (p. 184).

A prisão é, portanto, um falso substituto do hospital, e o hospital, quando existe, é um falso remédio para as doenças provocadas pela fome.

A referência ao caso de Manuel Maluco ocupa um espaço reduzido na narrativa, e poderia, por esse motivo, considerar-se um apontamento marginal sem grande significado. No entanto, o caso tem bastante importância, por duas razões fundamentais. Por um lado, é mais um elemento de denúncia da iniquidade de uma sociedade que persegue os dissidentes políticos representados por Paulo, obrigado a exilar-se e a escrever cartas «coadas pela polícia» (p. 213), viajando pelo oriente «como criado a bordo dum barco chinês» (p. 215). Por outro lado, o caso constitui um exemplo típico da estratégia denunciadora de Branquinho: sem “mensagens” estríduladas, exauridas pelo excesso de retórica.

A prisão associada a doentes mentais surge também no conto “Jurro”, de *Bandeira Preta*. Jurro, filho de pais fora da norma, «era aquele bicho, gorila ou urso, que guardava as vinhas do sr. Mesquita» (p. 163); é um solitário, um indivíduo compulsivamente afastado do convívio social, porque todos «tinham medo. Mas não havia razão» (p. 164). Jurro é um ser preso no mundo, pois fora dos limites da quinta que tem de guardar, é ele quem tem medo e se afasta receoso das pessoas. A sua vida não conhece afectos, e é grande a sua fome de comunicação, mas as tentativas de chegar aos outros são frustradas, porque à sua falta de jeito juntam-se os preconceitos dos que só se preocupam com as aparências, só reagem de acordo «com o que pensavam daquele homem» (p. 165). E a angústia de escorraçado vai sendo de tal modo interiorizada que acaba por se somatizar, tornando-se «numa expressão agreste e dura, que ele não sabia disfarçar. A casca da sua cara negra era impermeável à simpatia que sentia dentro de si, à fome de ter

companheiros com quem fosse às romarias e às feiras, e um bocado, ao domingo, às tabernas, beber e rir» (p. 165).

A primeira parte do conto é toda dedicada à apresentação da personagem. Num contraste total com a vida aprisionada de Jurro, surge então a vida solta e feliz de Pedro, em plena liberdade. O encontro entre os dois, que é, na verdade, um total desencontro, tem alguns pormenores interessantes. É importante, desde logo, notar que Jurro trata Pedro por “tu” e este o trata por “você”, alterando completamente o esquema de tratamento. Nos outros contos, é Pedro quem é tratado por “você”, tratando ele todas as personagens socialmente inferiores por “tu”. Este pormenor das fórmulas de tratamento é muito relevante na economia do conto. Por um lado, transmite a noção de que Jurro vive, de facto, num mundo à parte, e Pedro sente-se receoso por ter transposto as fronteiras desse mundo em que não é ele o senhor. Quando fala com as criadas e os empregados da quinta, que trata invariavelmente por “tu”, ele é o senhor, o filho do patrão. Por outro lado, ao tratar Pedro por “tu”, Jurro revela o seu carácter infantil e a sua necessidade de estabelecer contacto com os outros; não tem consciência do seu poder, nem se apercebe de que está a fazer mal:

«O Jurro começou a rir, como se fosse uma brincadeira inofensiva.

Mas de repente teve uma expressão de surpresa e de arrependimento. Abriu a boca como se fosse pedir desculpa, mas as palavras não saíram. Nos seus olhos havia uma espécie de ansiedade ou de medo.» (p. 168)

Mais tarde, o próprio Pedro acabará por ficar confuso: «Chegou a parecer-lhe que tinha feito aquilo por brincadeira e que ficara triste de o ter magoado. Ou era doido e mau?» (p. 169). E Chinca, mais adiante, apontando a arma ao pobre Jurro ensanguentado, diz-lhe: «Tire as mãos da cara e toca a andar na minha frente. Não ouve? Tire as mãos da cara! Parece uma criança...» (p. 174). Jurro está habituado a que as pessoas fujam dele, por isso fica desconcertado com a reacção de Pedro, que lhe faz frente, e então, num espaço de momentos, invertem-se os papéis, e é Pedro quem lhe provoca medo; o medo de Jurro é uma prova da sua fraqueza e do seu carácter inofensivo. Perante as ameaças de Pedro, «O Jurro olhou em volta, como quem procura um caminho de retirada, e voltando costas afastou-se num passo apressado» (p. 169). Esta reacção é bem a prova do desequilíbrio de forças que existe entre as duas personagens. Jurro não tem uma força real, é o medo irracional e preconceituoso dos outros que projecta nele um poder que não

existe. A personagem poderosa, e verdadeiramente temível, é Pedro. Jurro acaba por ser apenas mais um meio de Pedro perceber a sua coragem e a sua força, é mais uma prova de acesso ao conhecimento e domínio de si: «E pensava: afinal não tinha tanto medo do Jurro como imaginava» (p. 169).

No segundo encontro entre as duas personagens, fica marcada, de forma ainda mais funda e impressionante, a enorme diferença que existe entre dois mundos. Sentindo um assobio cortando os ares, Pedro responde com outro assobio, porque sabe que é Chinca quem com ele comunica. Falando do caso que acabara de viver, a certa altura, querendo manter a sua imagem de coragem diz: «Que querias que eu fizesse? O tipo com uma espingarda, e mesmo que não tivesse a espingarda... Nem pedras havia, só flores...» (p.170). A suspensão dada pelas reticências permite-nos ler nas entrelinhas que as flores bastavam, não havia pedras porque não eram necessárias. Chinca coloca-se ao lado do amigo, e o acidente que se vai desenrolar vai ter consequências dramáticas. Como um David fortalecido pela presença sólida do amigo, «Pedro ficou de físga aperrada, como besteiro que aguarda a vez de disparar» (p. 172) e dispara mesmo, ferindo o falso Golias, que, como «animal encurralado» que de facto é, solta um «urro de fera atingida» e conquista, estranhamente através deste sacrifício, a senha para entrar no mundo dos outros e nesse mesmo mundo ser castigado sem remissão. Conduzido Jurro à cadeia, o texto pára, não contando o que de facto sucedeu. Mas há um intervalo de tempo entre estes acontecimentos e a cena final do conto. Os acontecimentos desenrolaram-se numa tarde de Agosto («Quando chegaram ao alto da lomba, surgiu a povoação adormecida àquela soalheira de Agosto» p.172), e a cena final é introduzida pela seguinte afirmação: «Pelo S. Martinho, com o vinho novo, veio à cena o personagem que faltava» (p. 175). A referência ao S. Martinho pretende, evidentemente, dar sinal da mudança de tempo; mas também dizer que a história não ficou concluída, o processo de integração de Jurro no mundo dos outros ficou por completar, é por isso que o narrador tem o cuidado de notar que «veio à cena», como se tratasse de uma representação dramática, «o personagem que faltava». Há o cuidado de dizer que o Jurro não vinha bêbedo, vinha alegre, e, ao ver a porta da taberna iluminada e ao ouvir as gargalhadas, sentiu-se no direito de também participar da felicidade dos outros. Na luta que se segue com Zé Borba, que era «ruim de assoar», o Jurro é definitivamente desarmado: «nunca mais meteu medo a ninguém». Não se chega a saber o que acontece realmente a Jurro, mas quer tenha sido morto na rixa da taberna, quer tenha sido de tal modo humilhado, que deixou de se reconhecer e de ser

reconhecido, o que fica de toda sua história é a profunda sensação de clausura, que a passagem pela prisão apenas reforça.

Em *Bandeira Preta*, há ainda mais dois contos nos quais são representados espaços prisionais muito específicos. Trata-se dos contos “Leão” e “Maria Francesa”. Em ambos, a prisão é improvisada, porque se vive em situações de guerra historicamente situada, e os textos ganham espessura realista também por esse meio⁷³. No primeiro conto mencionado, o tempo histórico é de agitação política, «sabiam que rebentara uma revolta no Norte e tinham lá proclamado a monarquia» (p. 65); e essa agitação manifesta-se no texto, perturbando o tempo dos dois heróis - Pedro e Chinca - cujo ritmo temporal se mede mais pelas mudanças da natureza do que pelas convulsões sociais. O núcleo dramático do conto é constituído sobretudo pela injustificada barbárie representada pela morte de “Leão”, o cão de Chinca, morto a tiro por um oficial. A morte do cão tem como contraponto a incineração dos soldados aprisionados no palheiro, que Chinca vigia: «de vez em quando, olhava a porta do palheiro, como sentinela mais interessada e atenta. Mas estava fechada a cadeado. Pelo intervalo das tábuas não passava mais do que um braço. E viu passar um, que atirou um cigarro, como bomba de S. João, que não estoira» (p. 92-93). O resultado das prisões e das guerras sérias dos adultos é a morte, representada de forma rápida, como se a situação não merecesse comentários, a sua própria evidência é suficientemente demonstrativa e denunciadora:

«Os oficiais, refugiados no fundo do palheiro, gritavam palavras que ninguém entendia. (...) Mas já não se ouvia gritar no palheiro e o fumo negro tapava o céu arroxado da madrugada. (...) E só quando o fumo se transformou numa fogueira imensa, num clarão que iluminou tudo e lhes ardeu na cara – deram um passo atrás, boquiabertos.» (p. 94)

No conto “Maria Francesa”, o espaço prisional está também relacionado com uma situação de guerra historicamente referenciada. O conto é um dos mais autónomos de todo o ciclo. A história passa-se no tempo das invasões francesas, e as personagens

⁷³ Vd. Philippe Hamon, «Un discours contraint», *Poétique*, nº16, 1973, p. 418: «à la différence de l’auteur fantastique par exemple, qui peut explicitement souligner la fantasticalité de son discours par des renvois à un corpus ou à un genre culturellement constitué (Gautier citant Hoffmann), l’auteur réaliste ne dispose pas de cet attirail citationnel; pour lui la médiatisation du genre, fondamentale pour déterminer des horizons d’attente chez le lecteur, donc l’identification et la lisibilité du texte, est voisine de zéro. Il lui faudra donc chercher et citer d’autres garants (l’Histoire par exemple, ou la Science)...».

envolvidas são, por conseguinte, alheias ao mundo de Pedro e Chinca. É uma espécie de narrativa encaixada no tecido macrotextual, veiculada por um narrador bem determinado: quem ouvia a sua voz serena «recuava uma noite de cem anos» (p. 146). No entanto, apesar da distância centenária, o espaço em que decorre a história é semelhante ao dos restantes contos⁷⁴, e a posição que a narrativa ocupa na arquitectura estrutural do ciclo não é arbitrária. De facto, no conto anterior, “Histórias da Meia-Noite”, Pedro, na sua ânsia de ouvir contar façanhas aventureiras e heróicas, pergunta a João Meco se ele não sabe histórias de Franceses. O contador de histórias responde: «Essas são como as das almas penadas. Conta-se sempre mais uma...» (p. 138). Um exemplo dessas muitas histórias de franceses é o conto “Maria Francesa”. O contador de histórias é, neste caso, o velho Tibúrcio, «um português antigo» (p. 146), que herdou a história de seu avô, o que lhe confere um certo grau de veracidade consuetudinária, veiculada pela tradição oral: «que a história era verdadeira como estarmos aqui. E tinha-a ele de seu avô, que dobrou os cem anos com a consciência pesada dalguns franceses passados a bacamarte ou forquilha tridente» (p. 145-146). E é precisamente este episódio da morte de alguns franceses que importa, por agora, destacar no conto. A história mantém algumas semelhanças com o nóculo dramático de “Leão”: há a mesma situação de combate, de vingança sobre os invasores e, sobretudo, o mesmo assassinio de um animal, facto que provoca a ira. Neste caso é a morte de um boi tresmalhado, morto com requintes de crueldade pelos soldados de Massena:

«Veio uma trupe de safados beber água ao rio e dão com um boi que andava pr’ali tresmalhado. Descarregam-lhe uma arcabuzada e estenderam o animal. Ainda não estava morto, já com as espadas lhe arrancavam postas, que metia dó o gemer do bicho. E aqueles assassinos numa galhofa e gritaria de festa rija. Eram quinze e logo correm para a casa do lagar, deixam as espingardas cá fora encostadas à parede e começam a acarretar lenha para assar o boi.» (p. 151)

A vingança vai ser levada a cabo pelo padre Tiago, que é, muito provavelmente, o avô de Tibúrcio, pois é o próprio narrador, muito ciente da verdade histórica, quem

⁷⁴ Na p. 146 há indicações do espaço geográfico predominante na maior parte dos contos do livro: «Até ao dia em que vieram dizer que os franceses tinham passado em Tondela, virados a Mortágua».

aplaude, em comentário encomiástico, a acção que acaba de narrar: «Tivessem todos os homens o génio do meu avô e nem um tinha escapado pra semente...» (p. 153). A vingança do padre rivaliza em crueldade com a malvadez dos soldados franceses. Aprisiona os soldados no lagar e mata-os um a um, ajudado por Maria do Guadalupe, “Maria Francesa”, a personagem que dá nome ao conto:

«Eles lá dentro a esconderem-se, o padre de buraco em buraco (...)
Até que já faltavam só quatro, que estavam escondidos dentro da pia de pedra.
(...) Então o velho lá arranjou maneira de subir para o telhado, que da parte do
monte era mais baixo...Levantou uma telha e acabou com eles.» (p. 153)

Como diz o narrador, em comentário contrito, mas algo duvidoso, «o mundo é mundo e os homens é que lhe fazem a miséria» (p. 153). O mundo é mundo, isto é, o mundo é limpo, os homens é que o conspurcam: com a sofreguidão do poder, da crueldade, da vingança; da repressão política e ideológica, como acontece no episódio de prisão e carga policial narrado num dos capítulos de *Porta de Minerva*. A conspiração política perpassa pelo romance, raramente adquirindo, porém, um carácter de grande seriedade. Alguns estudantes, entre ao quais Bernardo Cabral, participam em tentativas de subversão, mas sem empenhamento convincente. Manuel Vaz, a personagem mais interessante de todo o romance, e um dos estudantes politicamente mais activos, resume bem a falta de credibilidade dos opositores: «Julgas que acredito nestes gajos? Ando nisto por amor à arte e porque é preciso ir fazendo ginástica...Mas são tão bons como os outros» (p. 205). E mais adiante, quando se prepara para protagonizar uma missão secreta de algum risco, o aprendiz de conspirador e político, Manuel Vaz, faz a seguinte consideração: «A política é a grande porca...Por trás disto tudo sentem-se os interesses reais. Nós é que andamos a sonhar *ideais* e eles, por isso mesmo, consideram-nos uns *idiotas*» (p. 207-208). Apesar da displicência desencantada, Vaz chega a passar pela prisão, da qual sai passados quatro dias, «com a naturalidade e indiferença de quem vem de um café da Baixa» (p. 164). A participação política dos estudantes mais empenhados reflecte, de algum modo, a posição assumida por Branquinho da Fonseca, quando disse:

«Eu, em Coimbra, embora muita gente não desse por isso, colaborei muitas vezes em coisas políticas, mas sempre à margem das minhas actividades. Quando era preciso eu fazia, ou ia, ou dizia»⁷⁵

As prisões e a cena em que os estudantes estão em casa como se estivessem nas trincheiras não conseguem ultrapassar o tom de uma brincadeira que não correu muito bem. Quando regressa o Vaz, que tinha sido preso, e diz que não lhe fizeram nada, o narrador faz o comentário que pode caracterizar todo o episódio: «Todos perguntavam ao mesmo tempo, com um alvoroço infantil» (p. 98). Mas apesar de tudo, causa alguma impressão o ambiente militar que se apodera da universidade: «A Universidade estava guardada por soldados de cavalaria. Um esquadrão formara no pátio. (...) Dizia-se, com indignação, que era a primeira vez na história que a tropa entrava dentro da Universidade» (p. 99). Igualmente impressiva é a carga policial provocada pelo facto de um operário ter achada ofensiva «certa alusão a um grande vulto político» (p. 92), ostentada num dos carros do cortejo:

«Correrias, gritos, as espadas da guarda republicana rebrilharam no ar e os cavalos pisaram a multidão, abrindo caminho, atacando os contendores que se batiam a soco e à paulada. As patrulhas carregavam em cima dos estudantes como se travassem uma batalha decisiva. Muitos caíam banhados em sangue e eram levados pelos companheiros para as embocaduras das ruas estreitas, por onde a multidão fugia. Mas os cavaleiros começaram a ser derrubados e engolidos pela turba. Os cavalos vagueavam sem dono.» (p. 92)

Pese embora a gravidade da situação, os estudantes de *Porta de Minerva* não têm estrutura mental de rebeldes revolucionários. Os sinais de seriedade são de imediato destruídos por apontamentos de cor local que, pelo seu carácter quase folclórico, se aproximam da galhofa inócua. Na reunião de desagravo fala um conhecido académico, o João Rei, e todo o seu discurso é sintetizado numa apóstrofe ridícula: «Meus irmãos da capa negra! Fantasma trapejantes de nanquim!...» (p. 99). Como nota crítica, fica o discurso do governador repetido pelo Vaz: «Os senhores julgam que Coimbra lhes pertence com direito de vida e morte. E enganam-se! Julgam que mandam, e não

⁷⁵ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

mandam! Julgam que fazem cá falta, e não fazem! Foi tempo! Coimbra já não é a cidade dos estudantes; é um centro comercial e industrial. Os senhores são um pormenor» (p.100).

4 . A força dos pormenores

Bernardo Cabral, a personagem principal de *Porta de Minerva*, mantém ao longo do romance uma visão crítica sobre o ambiente estudantil de Coimbra, e nunca se integra no espírito das várias tradições que enquadram a vida dos estudantes. Em conversa com o padre da sua aldeia, Bernardo resume, deste modo, a sua visão de Coimbra: «Lá está, senhor padre Xavier, pouco melhor do que no século de el-rei D. Dinis» (p. 53)⁷⁶. E um pouco mais adiante, o narrador continua e desenvolve a visão da personagem, mostrando alguns sinais do anacronismo que Bernardo havia destacado: «Sob as arcadas da Via Latina, dois archeiros passeavam lentamente, imponentes em suas fardas arcaicas, de pano verde desbotado, a espada à cinta: os "verdeais"» (p. 57). Neste ambiente arcaizante, a própria estátua de Minerva «olhava para longe, hierática, indiferente e serena na sua perfeita sabedoria» (p. 57), como se, de facto, não fossem ali os seus domínios. A atenção do narrador é, todavia, mais vigilante, pois, ao acompanhar uma simples deambulação receosa de caloiros acossados, dá conta de pormenores que escapam à indiferença de Minerva e à desatenção dos estudantes:

«Passaram dois rapazitos descalços, com os sacos de livros da escola pendurados ao ombro por um cordão, falando entusiasticamente de futebol. “O keeper dá um mergulho bestial”.» (p. 58).

Os rapazitos descalços não fazem parte dos elementos diegéticos que sustentam o capítulo; são apenas um pormenor revelador da atenção do narrador. O capítulo, que à semelhança de outros, poderia, por princípio, ser extractado do romance, funcionando como um conto, trata de uma brincadeira de estudantes, que mantém algumas

⁷⁶ Em conversa com o pai, antigo e saudoso estudante de Coimbra, Bernardo, em natural oposição juvenil, responde aos encómos paternos com a seguinte afirmação: «A verdade é que tudo aquilo, visto de perto, com um pouco de espírito crítico, é de uma chateza e estupidez completas» (p. 52).

semelhanças, mas também enormes diferenças, com um passo do conto “O Ninho” (BP)⁷⁷. Mas o que fica de todo o capítulo não é a criancice dos doutores, mas essa imagem rápida e impressiva dos rapazitos descalços, entusiasmados com o mergulho do “keeper” habilidoso. Num cenário de tons medievais, eles são - por outra via, que não a dos estudantes - um sinal definidor de uma sociedade anacrónica. Não há no texto nenhum resquício de oratória patética e estridente; há apenas a força expressiva dos pormenores que se insinuam em outras passagens da narrativa. Logo no capítulo seguinte, são referidas as costureiras que «trabalhavam ainda, a máquina num trepidar nervoso, pedalada por aquela pobre rapariga tão pálida» (p. 65); a prostituta «com o longo vestido de noite a sair por baixo de um casaco curto, fazendo equilíbrios sobre os tacões altos, no calçadão tosco da rua» (p. 72), ou ainda, em outro capítulo, a imagem de uma raparigueta que chora aflitivamente porque partiu um cântaro. Bernardo dá-lhe dinheiro e deixa-a «ainda sacudida pelos soluços acumulados e apertados dentro do peito. Vestia uma blusita rota e uma saia muito remendada. Nem lhe tinha visto a cara. Ela também não olhara para ver quem lhe falava e dava o dinheiro...» (p. 162). As costureiras, a prostituta, a raparigueta e os rapazitos descalços são figuras marginais ao núcleo diegético; mas enquadram-se num processo de representação do real muito frequente nos textos de Branquinho. Esta técnica de disseminação de pormenores contrastivos no corpo da narrativa não constitui um factor distractivo, mas antes um traço fundo de realidade humana, cujo poder apelativo resulta precisamente da inserção inesperada, mas contextualmente pertinente. Nos casos citados, as figuras episódicas mostram que há outras realidades, outros dramas bem mais torturantes dos que as angústias circunstanciais de Bernardo.

Uma das tradições de Coimbra que Bernardo recusa é a vida comunitária das Repúblicas. Passara o primeiro ano «em vida de “república”» (p. 114), por conselho do pai, mas cedo concluiu que o pai «era um *teórico* da vida académica, embalado nas saudades da distância» (p. 114) e por isso decide abandonar esse ambiente. O regresso a Coimbra é totalmente contrastante com o contacto inicial descrito no primeiro capítulo. Agora, Bernardo entra na cidade «como príncipe de invejáveis poderes» (p. 114), e o

⁷⁷ No capítulo do romance, os estudantes brincam com a ingenuidade de um caloiro, de uma forma tão despropositada que, no fim do passo, uma criada faz o seguinte comentário: «Nem os selvagens pretos da África fazem isto...Coitadinho!?» (p. 63). No conto “O Ninho”, Pedro e Chinca também assustam o pequeno Pitanga, mas têm um motivo justificador e uma intenção pedagógica: Pitanga, que pretendia assaltar um

melhor símbolo desse ar principesco é o moço de fretes que lhe transporta a mala de mão. Bernardo muda de espaço, retomando o seu verdadeiro estatuto social. O quarto que vai ocupar situa-se numa casa que, de algum modo, representa, na cidade, a condição de senhor rural que Bernardo é por ligação familiar, e por ligação textual à personagem-síntese de que faz parte. A casa de Coimbra encontra-se, com variações de pormenor, nos contos em que se movimentam as personagens que compartilham as mesmas raízes:

«Contornou a Sé e entrou na tortuosa Rua da Ilha. Na esquina de um dos ziguezagues lá estava, como se a rua acabasse ali, o largo portão de altas cantarias de pedra branca com brasão esculpido na padieira coríntia. Entrando, encontrava-se um grande pátio de terra batida que a dois lados servia um velho palácio em decadência, escondido da rua por um alto muro negro e roído de cem invernos. Era preciso entrar no recinto monástico, para saber o que lá estava dentro.» (p. 115)

Ora, é precisamente nesta casa que Bernardo se refugia, permitindo assim que, através do espaço, circulem alguns dos momentos que aproximam *Porta de Minerva* do ambiente de alguns contos; e por outro lado, o aspecto senhorial da casa rendibiliza o contraste de alguns pormenores. Um dia, Bernardo, depois de uma noite agitada por sonhos aflitivos, mas totalmente transparentes, é acordado pelo «Doutor Geraldês», um esfarrapado moço de recados tratado como um cão, e que é doutor apenas pela sua «prosápia maltrapilha» e «ar arrogante de fidalgo arruinado» (p. 181), características que aproximam a personagem do fidalgo analfabeto de “Rio Turvo” e mesmo do professor de música maltratado por Pedro no conto “Bandeira Preta”. Geraldês é, no entanto, descrito pelo narrador, com imagens que enfatizam a miséria e a fome: «E atirou-lhe uma moeda de cinco escudos, que o “Doutor Geraldês” apanhou no ar, como um cão apanha na boca a comida que lhe atiram (...) A sua carcaça magra de esfomeado, um pouco dobrada, fitava sempre o chão como quem ruma um plano complicado» (p. 181), imagem que contrasta, quase em justaposição, com a de «uma criada de avental branco, com o seu ar saudável de gorducha...» (p. 182). E, um pouco mais à frente, chega a ser patético o desapontamento

ninho de rola, tem de aprender a respeitar as leis do espaço sagrado da floresta; por isso, o castigo tem uma função dissuasora e educativa.

do pobre Geraldês, ao não ver recompensado o seu trabalho de moço de recados dos verdadeiros doutores:

«Deixou cair os braços, desapontado, perdendo todo o aprumo que tinha composto para impressionar bem, sentindo-se como que encolher pelo fato abaixo, aniquilado, reduzido de repente à sua insignificância (...) E eram seis horas da tarde; estava ainda sem almoçar (...) Já estava habituado a deixar a fome sempre para amanhã» (p. 183-4).

O comportamento humilhante de Geraldês, tentando pedinchar uns tostões com que mate a fome, é interrompido numa cena de crueldade, protagonizada pelo doutor Saraiva, um estudante «alto, de cabeleira revolta, a cara larga, de uma expressão grosseira» (p. 184-5). Depois do «pontapé brutal» com que «aquela figura monstruosa» o faz rebolar no escuro «torcendo-se com dores», o pedinte «gemia, contorcendo-se no chão. O Saraiva, com o pé, empurrou-o como quem mexe num monte de coisas podres» (p. 185).

Geraldês é uma personagem circunstancial; a sua função consiste em acentuar o carácter brutal de alguns estudantes. Ele é apenas um pormenor; mas um pormenor de miséria e fome em que é impossível não reparar, apesar da natureza dispersiva e adversa do ambiente em que a sua figura maltrapilha é recortada. Os pormenores que revelam a atenciosa vigilância dos narradores surgem igualmente em ambientes eufóricos, nos cenários naturais em que a tendência lírica da narrativa de Branquinho se espraia com visível regozijo pictórico. O *incipit* do conto “O Ninho” (BP) é um quadro vivo bem revelador da visão pinturesca e intensamente lírica do narrador:

«Ao nascer do Sol as folhas das árvores eram diferentes: dum metal brilhante e enfeitadas com diamantes de orvalho» (p. 97).

Este fascínio lírico e pictórico da natureza manter-se-á ao longo de todo o texto, constituindo uma isotopia com algumas variações essenciais, que, partindo dos elementos naturais, hão-de prolongar-se nas relações humanas e na alma em formação de Pedro, o protagonista deste conto. No entanto, a centralidade diegética da missão iniciática de Pedro não elide a relevância dos pormenores mais realistas; o inebriamento perante a natureza proporciona ao narrador uma visão delicada dos deliciosos prazeres que estão

reservados a quem sabe *ver* e *ouvir*, mas o texto nunca se solta do real, e vai disseminando informações que situam as personagens num contexto social e económico, cuja concretude confere espessura semântica à visão lírica, isto é, o lirismo do conto é totalmente alheio - como acontece, de resto, em toda a narrativa do autor - a uma poética da fuga, do devaneio escapista. E uma das formas de evitar o diluimento do real é concretizada na focalização de pormenores que tornam muito visível a realidade concreta das personagens, como se, num filme, a câmara, subitamente abandonasse a visão panorâmica e se fixasse num ponto restrito.

No conto, Chinca é apresentado como «rei da selva»:

«Conhecia os ventos e o correr das nuvens, as ervas de comer e os tortulhos venenosos. E estas ciências misteriosas, juntas ao instinto de bicho fino, davam-lhe uma superioridade de rei da selva e tornavam-no num companheiro ambicionado por toda a gaiatada dos arredores» (p. 99)

Em plena natureza, Chinca é o senhor, o rei solitário que só admite na sua companhia quem esteja à sua altura, quem seja nobre de acordo com os mesmos pergaminhos de nobreza. E a única pessoa que possui esses pergaminhos é Pedro. Na amizade eles são iguais, pertencem a um mesmo mundo. No entanto, o narrador pretende salientar que a razão que leva Chinca a admitir Pedro no seu reino não depende da desigualdade social que existe entre os dois:

«Só Pedro, não por pergaminhos de menino rico, nem por terem sido companheiros de escola, mas por um natural à-vontade, categoria e qualidades que o outro sentia completarem as suas, só Pedro tratava com Chinca de igual para igual, e era companheiro desejado e conveniente» (p. 99)

Esta informação é importante ao nível global do ciclo de contos, mas tem maior relevância ao nível restrito deste texto. A floresta é uma mansão sagrada a que nem todos devem ter acesso. Pedro é um companheiro conveniente, não só porque supre as "falhas" da personalidade de Chinca, mas sobretudo porque sabe movimentar-se convenientemente no reino de que o amigo é rei; e um dos núcleos diegéticos do conto consiste no castigo aplicado a um garoto que não sabe comportar-se convenientemente em tais domínios, regidos por um rei tão conhecedor como Chinca.

Os dois amigos pertencem à mesma linhagem de príncipes da floresta apenas naquele espaço, mas mesmo aí se intromete o peso desequilibrador da desigualdade social. Durante o «entremez venatório» (p. 108), de recortes aquilínianos, em que os dois rapazes são vencidos pela «raposeta matreira» (p. 105), vem à tona, de forma algo dramática, a diferença social existente entre os dois amigos. Falando da armadilha que se preparam para armar à raposa, Chinca diz: «Não é só pelas peles... e valem cem paus. Fazem-me raiva estes bichos que matam os outros» (p. 101)⁷⁸. No desenvolvimento rápido da conversa, Chinca acaba por dizer, sem querer, que passa fome:

«Raposas, lobos, toirões, só quando não posso é que não lhes dou a
paga.

-Andam de noite.

-E de dia.

-Têm fome.

-Também eu.

-Tu?...» (p. 101)

A vergonha leva-o a remediar o inesperado da confissão, mas a denúncia está feita. Pedro é apanhado pela realidade estampada no fato do companheiro, em flagrante contraste com «o oiro das acácias floridas»:

«Pedro olhava o oiro das acácias floridas e pensava no fato do
companheiro que ia ali a seu lado. Não queria agora olhar para ele, não fosse
atraioá-lo algum ar de pena.» (p. 102)

O pormenor do fato é relevante, como elemento de coesão macrotextual, porque no último conto do ciclo, sabemos, pela mãe de Chinca, que quem dá os fatos ao filho é Pedro. Agora, ao olhar as acácias floridas, Pedro não vê as acácias, vê o fato do companheiro; não olha para ele, para não o incomodar, mas pensa na pobreza do fato, e através do seu comentário mental sabemos que Chinca não quer trabalhar na quinta dos pais de Pedro, e ainda bem, segundo a perspectiva da personagem, que facilmente se

compreende ser também a de Chinca. Se Chinca trabalhasse na quinta passaria de companheiro a criado, não ganhando nada com a troca, pois «miséria por miséria, antes moço de moleiro e caçador furtivo» (p. 102). A solução para ganhar dinheiro, não está ali; está na emigração, no Brasil ou no Congo, «a esfolar pretos e lagartos» (p. 102). Embora as observações amargamente cínicas de Chinca ponham termo à cena, o narrador não abandona a atenção aos pormenores significativos:

«Chinca passeou a vista em redor, aquele olhar sereno que dava confiança, e tirou uma navalha do bolso das calças remendadas a várias cores.»
(p. 103)

Como é normal nos textos de Branquinho, o narrador não se demora nas descrições da miséria. E a força da denúncia resulta precisamente do pudor com que são objectivadas as situações de pobreza. Mostrar sem gritar confere às personagens uma grande dignidade, quando a dignidade é a sua principal riqueza, e faz estalar no texto um impacto seco, que resulta em força expressiva, pois, como diz David Mourão-Ferreira no poema “Testamento”, «É quando o poeta menos grita/que mais se crê nas suas lágrimas»⁷⁹.

A mesma dignidade está presente em *Mar Santo*, um texto em que o lirismo raiado de tons épicos, segundo a lição camoniana, nunca oblitera a atenção ao real. Logo no capítulo inicial, a perspectiva dual que vai existir ao longo de toda a novela é bem anunciada pelo vestuário das mulheres: «As capas pretas, por cima da cabeça, davam-lhes o ar estranho de religiosas de uma regra severa, desmentido pelas cores alegres dos aventais e pelos chapéus graciosos com suas borlas de seda» (p. 10). A descrição do ambiente enfatiza a falta de trabalho («Ia em três meses que não saía um barco para o mar» p. 11) e, por isso, as pessoas estão em estado de letargia: «Três pescadores deitados de barriga para baixo» (p. 10), «umas mulheres sentadas no chão encostadas à parede duma casa, com as capas pretas pela cabeça, voltadas para o mar, falavam em voz baixa, sem olharem umas para as outras, como se falassem sozinhas» (p. 11). Apenas as

⁷⁸ O castigo que Chinca aplicará mais tarde a Pintanga é justificado por esta afirmação. Ao assaltar o ninho de rola, Pitanga faz parte desses animais que matam os outros, do mesmo modo que o oficial que no conto “Leão” mata, sem qualquer justificação, o cão de Chinca.

⁷⁹ David Mourão-Ferreira, *As Lições do Fogo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976, p. 164.

raparigas jogam, e «Um bando de rapazitos, a correr, atravessou a rua e desapareceu» (p.11). Mas mais tarde, quando a fome apertar, mesmo os rapazitos, que agora dão movimento e cor a uma cena quase parada, hão-de desaparecer. Por outro lado, esta cena estática sofrerá um violento contraste com as cenas de pesca, quando a praia inundada de gente se transformar numa autêntica feira.

A crítica vai-se manifestando pela voz das personagens. Uma das reclamações tem que ver com o abandono por parte do governo. Este abandono é materializado na doca que é prometida há muitos anos, mas que nunca é construída (p. 12). O mesmo tipo de questões é também referido em “Rio Turvo” quando se fala das barracas provisórias onde pernoitam os operários, e se diz que o provisório tende, no nosso país, a ser definitivo⁸⁰, como acontece em *O Barão* em relação ao mau estado das estradas⁸¹. O «portinho de abrigo» (p. 73) livraria os pescadores da miséria cíclica, pois «Quando vem este tempo, morremos de fome encostadas às paredes» (p. 12). Esta frase de uma plasticidade impressionante projecta-se retrospectivamente na caracterização da cena inicial: as mulheres estão encostadas às paredes, porque não há trabalho; há fome. As sombras da miséria alastram neste texto de espaço tão solar:

«Da viela transversal surgiu uma velha, embiocada na capa negra, com uma lata na mão. Mas logo apareceram outros vultos, como sombras: homens, mulheres e crianças - tinham ido buscar a sopa que a Câmara distribuía aos pobres, quando se prolongava o tempo de mar bravo. Continuavam a passar em fila, curvados e calados.» (p. 16)

No segundo capítulo, surge o episódio do baile. É um baile estranho, porque não é de festa, mas de desespero. Aquela gente só vai ao baile quando não trabalha. A noite também não é acolhedora: «Estava uma noite preta, sem estrelas, e a lâmpada da rua iluminava mal os vultos parados» (p. 19). À semelhança do que já acontecia no capítulo primeiro, de novo se manifesta a capacidade de brincar com a desgraça própria. Querendo dizer que tem as botas no prego, uma personagem que pretende entrar no baile diz: «Vou-me fartá d'apanhá pisadelas: tenho as botas no Gonçalves, pra nã se romperem...» (p. 19).

⁸⁰ «O provisório, cá no nosso país, fica em geral definitivo e por isso aquela cantina ficou sempre assim provisória, o que desculpava tudo, desde a pouca limpeza à má qualidade da comida» (p. 38).

⁸¹ «Isto é que são estradas!...Em os buracos estando mais jeitosos trago cá o Governo e esfrego-lhes aqui as trombas» (p. 19).

Punham no prego tudo o que tivesse préstimo, para assim poderem comer e ir aos bailes: duas necessidades iguais. O baile é uma forma de mitigar o sofrimento, é uma maneira de esquecer, como diz um pescador: «Sei lá...Aqui, q'ando não há pêxe há bailhe, pra enganar...» (p. 102).

Perante a ironia circundante, Oréga destaca-se pela indiferença:

«Zé Oréga, alto, de ombros largos, olhar vago e distante, parecia não ouvir. Com vinte e poucos anos, era um homem sereno, já castigado da vida, e de seu natural mais dado a responder com um sorriso de indiferença ou de superioridade do que a usar palavras que dizem menos e só puxam outras.» (p.20)

Por esta descrição, Oréga é uma personagem da estirpe de Damião, o soturno vigilante do conto “A Sombra” (RT), ambos partilham o mesmo silêncio de indiferença; e da estirpe de Chinca - tem a mesma experiência de menino calejado pela vida: «Desde os catorze anos que ia aos bancos da Terra Nova, primeiro como moço, depressa subindo até primeira-linha da frota bacalhoeira» (p. 20). A minuciosa atenção com que o narrador trata as personagens nos momentos de ócio involuntário manifesta-se, igualmente, quando o trabalho afasta a modorra letárgica: a azáfama justificadamente sôfrega de «homens e mulheres em farrapos, já sem poderem arrancar os pés enterrados na areia, agarradas aos ombros as cordas que saíam do mar» (p. 105) é expressivamente sintetizada por uma mulher que passa e, ao ver aquela luta de escravos de um deus caprichoso, murmura numa voz para dentro: «Andam cansados de coar o mar!» (p. 106).

A estética do pormenor e da alusão é também bem explorada em “Rio Turvo”. Num passo do conto, as palavras mostram, quase como uma fotografia, a pobreza dos operários, através da simples justaposição de dois espaços contrastantes: «as camaratas (...) eram num barracão de tábuas ao lado do velho palácio» (p. 28); e, em outra passagem, através da descrição dos trabalhadores como fantasmas, confundidos com a secura da paisagem:

«Os trabalhadores vinham surgindo, um a um, de todos os lados, como se saíssem da areia, vindos, lá do fundo da planície, das suas choupanas e aldeias tão humildes que não se viam, confundidas com as ervas secas do chão. Vinham com a enxada às costas e o saco da comida pendente do cabo da

ferramenta. Só os víamos quando estavam já ao pé de nós. Eram pardos, da cor da planície, magros, tristes e calados» (p. 58)

Pardos, da cor da planície, os trabalhadores integram-se nas características da paisagem em que vivem, como os animais se confundem com a paisagem que lhes é natural, como diz o narrador em comentário anterior: «Que entre a paisagem e o animal que a habita há uma relação directa, ninguém duvida» (p. 41). Este tipo de alusões intercomunicantes conjuga-se bem com as exigências formais do conto. A informação passa, sem precisar de redundâncias desnecessárias, contrárias à exigente economia narrativa do texto. Por outro lado, os pormenores de natureza mais acutilante surgem, assim, de forma natural, isto é, integrados nas exigências de verosimilhança e de economia, sem intrusões intempestivas do autor. A arte de Branquinho é subtil e insinuante, mas tão atenta e interessada, que permite afirmações deste teor: «Quem trabalha não precisa de boa cama. Qualquer lhe serve» (p. 51), dando, deste modo, através de um pormenor, a «fisionomia de um conjunto»⁸².

É igualmente através de uma cena episódica que o narrador-protagonista do conto “Um Pobre Homem” (RT) se certifica do carácter iníquo do “pobre homem”, que, num dado momento, pensara haver julgado de forma injusta. Quando se prepara para pedir perdão ao porteiro, o narrador assiste, desprevenido, à cena em que o falso pobre homem escorraça uma velha que, «tirando uma garrafa debaixo do xaile roto», (p. 154) suplica a venda de um fiozinho de azeite. O açambarcador, que tem a «casa cheia de azeite» (p. 155), vendendo a «vinte e cinco mil réis» o que custava a penas «sete» (p.155), não só se recusa a satisfazer o pedido suplicante («-Queria só dois decilitros, meu senhor, não tenho mais dinheiro, e o meu Rafael custa-lhe a comer as batatas secas...» p. 154), mas, agindo como «um canalha da mais baixa espécie» (p. 155), porta-se como um traficante sem escrúpulos, transformando-se, de pretenso humilhado e ofendido, em verdadeiro verdugo:

«Ele saiu da porta num rompante, e veio à rua sacudir a velha por um braço, sibilando-lhe ao ouvido:

-Se você torna aqui a falar em azeite, esgano-a, seu estupor!...

⁸² A expressão é de Adolfo Casais Monteiro («Caminhos Magnéticos», p. 277).

E largando-a, de repente, voltou para dentro de casa. A velha caiu de joelhos, abaloucada, sem dizer uma palavra.» (p. 155)

Ao comentar o conto, Armando Ventura Ferreira considera que, em “Um Pobre Homem”, «podemos distinguir duas partes, a primeira que, pelo seu início interseccionista, até à discussão com o porteiro do cinema, movimentada e pitoresca, nos faz esperar desenvolvimento muito diferente, a segunda, demagógica intenção a fazer concorrência às histórias do racionamento que lemos nos jornais, destoa do nível geral»⁸³. Na verdade, não se nota qualquer intenção demagógica nem na cena do racionamento, nem na totalidade do conto. A transformação do porteiro é dada a ver, através do seu comportamento; e o narrador não faz comentários de compaixão retórica. Ele sente pesar sobre si «toda a responsabilidade daquela cena» (p. 156), porque a velha, com lágrimas nos olhos, vira-se para ele, dizendo: «-Andei com ele ao colo. Agora, com a guerra, a vender azeite, está rico...Mas isto não tem perdão...Deus me não oiça...» (p. 156). No entanto, a sua responsabilidade é meramente individual, e só é assumida em nome próprio. A cena permite-lhe justificar, de forma física, a alcunha de “Leão Seco”, «uma alcunha das docas, do marinheiro que podia ter sido ou que fui no sangue dos meus avós» (p. 157). O acto de violência sobre o porteiro não tem uma dimensão imediatamente política, e está em perfeita sintonia com a primeira parte do conto, pois todo o texto elabora a questão da verdade e da aparência. Além disso, o pormenor diegético protagonizado pela velha suplicante enquadra-se, sem nenhum esforço, na técnica narrativa de representação dos pormenores realistas sem amplificações enfáticas, que dariam um imagem deturpada e restrita da realidade. É um pormenor elaboradamente “ingénuo”, que contribui, por isso mesmo, para o necessário estranhamento do texto; pois, como recorda Fernando Lázaro Carreter, «Las perspectivas “ingenuas” y el language llano pueden ser fuertemente extrañadores»⁸⁴, permitindo, todavia, que a luta íntima do narrador encontre na realidade quotidiana, social e historicamente enquadrada, um ponto de referência que dinamiza o seu comportamento.

⁸³ Armando Ventura Ferreira, «Rio Turvo», *Mundo Literário*, nº 6, 15 de Junho de 1946, p. 11.

⁸⁴ Fernando Lázaro Carreter, «El Realismo como Concepto Crítico-Literario», in *Estudios de Poética – La Obra en Sí*, 4ª ed., Madrid, Taurus, 1986, p. 141.

Capítulo 4

Factores de liricização da narrativa

1. A viagem de reconstrução

Rosa Maria Goulart, num estudo sobre *O Barão*, propõe uma leitura do conto como narrativa lírica¹. A ensaísta colige vários elementos textuais propiciadores das interferências líricas no tecido narrativo, começando por salientar uma característica estrutural que confere ao texto um estatuto de ambiguidade: *O Barão* é uma narração ulterior, e, por conseguinte, há, desde o início, um desencontro cronológico entre a história e o discurso que a presentifica². Os eventos diegéticos situam-se no passado, e são recuperados pelo narrador não de uma forma neutra, mas de um modo fortemente emotivo, porque o narrador foi partícipe dos acontecimentos que narra, e funciona como um filtro que selecciona e hierarquiza os materiais da memória. O narrador não consegue encadear um relato pretensamente objectivo; intervém constantemente no texto, fazendo oscilar o seu estatuto de narrador homodiegético e insinuando-se como *protagonista* de uma história em que deveria ser, e pretende parecer, mero *deuteragonista*.

Na verdade, o narrador é formalmente homodiegético, pois narra uma história na qual participou como «personagem secundária estreitamente solidária com a central»³. São as peripécias engendradas e protagonizadas pelo Barão que constituem o cerne da história que o Inspector pretende relatar; no entanto, o *incipit* do texto funciona como um

¹ Rosa Maria Goulart, «"O Barão": Uma Narrativa Lírica», *Arquipélago*, nº4, 1984, p. 247-259.

² Cf. Maurice-Jean Lefebvre, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Almedina, 1980, p.175: «Entre narração e diegese, todavia estreitamente solidárias, cava-se, portanto, esse *espaço de presentificação* que é o campo do poder fascinante ou poético».

³ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 265-266: «(...) embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central».

preâmbulo de autocaracterização do narrador, e os elementos de caracterização escolhidos projectam sobre os eventos diegéticos subsequentes uma perspectiva hermenêutica decorrente não apenas da visão subjectiva do narrador, mas igualmente do seu carácter e da sua *intenção* mais profunda. No limiar textual que marca a passagem do preâmbulo autocaracterizador ao início da narração, o Inspector tem o cuidado de enunciar duas informações que se pretendem mutuamente exclusivas: «Mas não vou filosofar; vou contar a minha viagem à serra do Barroso» (p. 10).

A segunda parte da afirmação («vou contar a minha viagem à serra do Barroso») exclui necessariamente a primeira («Mas não vou filosofar»), porque o narrador sabe que o que interessa ao desenvolvimento harmonioso do seu *conto* não são as suas intrusões filosofantes e dispersivas, mas o relato dos acontecimentos presenciados. A sua desejada imparcialidade não será, todavia, levada a cabo, porque, à semelhança de outros narradores fonséquianos, a recusa da filosofia é o anúncio da infiltração do comentário indagador ao longo da narrativa. Por outro lado, o Inspector não diz que vai contar a história do Barão, mas «a minha viagem». É pois a *sua viagem* que constitui, na sua perspectiva, o núcleo essencial da história; e a viagem não é apenas deslocação no espaço, mas também, e fundamentalmente, incursão nos turvos territórios da alma. O narrador coloca-se, assim, no centro do texto, remetendo o Barão para um papel de deuteragonista especular, como reconhece Ricardo Sternberg:

«(...) I propose a reading that places the Inspector and *his* struggles at the very center of the short story, relegating the Baron to an important (but subordinate) position: the embodiment of the Inspector's repressed alterity.»⁴

O encontro fortuito com o Barão proporciona ao Inspector um meio de exteriorizar, através do *outro*, os seus desejos mais fundos e quotidianamente recalcados; e quando assume o papel de narrador, o Inspector revisita, através da escrita, os momentos de revelação própria e alheia; reconstruindo a viagem ao passado, o narrador revela e revela-se, reconstrui a história, reconstruindo, ao mesmo tempo, a sua imagem perante si próprio. A viagem no espaço expande-se na incursão no tempo, e ambos os movimentos são reconstruídos pela concertação das palavras. O texto não é, portanto, um mero relato de um narrador homodiegético, mas é também o percurso de uma voz em busca da sua

identidade e espessura. Esta mescla de interesses cria no conto uma ambiguidade de base, que, como sugere Rosa Maria Goulart, resulta, em grande parte, do facto de «a história enquanto vivência» ser presentificada através da recordação:

«Tratando-se de uma narração ulterior, o discurso é expressão de uma ausência: a da própria história enquanto vivência. Agora, só por aquela possibilidade, que Pessoa tão exemplarmente formulou, de existência intelectual da emoção (conservada que foi esta no único lugar da inteligência que o permite – a “recordação”), ela será *presentificada*. Processo então desencadeador de um trajecto inverso: a recordação, ao fazer-se discurso, de novo se emociona, já numa modificação da emoção primeira.»⁵

A recordação é, mesmo etimologicamente, um processo de reconstrução do passado através do coração⁶. Por isso, como diz Rosa Maria Goulart, fazendo-se discurso, a recordação «de novo se emociona, já numa modificação da emoção primeira». Naturalmente, este tipo de investimento emotivo no processo de presentificação dos eventos guardados na memória afecta preferencialmente os narradores que participam, de algum modo, na história narrada, quer sejam narradores autodiegéticos, quer sejam narradores homodiegéticos. Em qualquer dos casos, o discurso dos narradores é sempre um regresso emocionado ao passado, uma viagem de reconstrução, em que intervêm tanto a vontade cognoscitiva, como o desvendamento emotivo⁷.

O Barão constitui um caso específico, devido à imponente da personagem que dá título ao conto; a sua sombra gigantesca⁸ domina, ao nível da superfície textual, remetendo a figura do narrador-personagem para uma posição aparentemente secundária. Em outros contos, porém, a viagem de reconstrução, como motivo propulsor da escrita, é explicitamente reconhecida pelos narradores. Em “A Única Estrela” (CM), o narrador

⁴ Ricardo Sternberg, «Alterity in “O Barão”», p. 96.

⁵ Rosa Maria Goulart, *art. cit.*, p. 248.

⁶ Cf. F. Martin, *Les Mots Latins*, Paris, Hachette, 1976, p. 48, s. v. “cor, cordis”.

⁷ Cf. Mario A. Lancelotti, «El Cuento como Passado Activo», in Carlos Pacheco et al., *op. cit.*, p. 178: «Alcanzar el hecho, explicarlo: he aquí la labor recapituladora, historiante, del cuentista. Se comprende, pues, que en su tarea el lenguaje cognoscitivo y el emotivo confluyan en un solo estilo».

⁸ «Pouco depois, a pequena porta da cozinha abriu-se e do vão escuro surgiu um homem de enorme estatura, que teve de curvar-se para poder passar. De ombros largos, com um grande chapéu na cabeça e todo embrulhado, até aos pés, num capote preto, disse de longe, parando, em voz baixa:

- Boa noite!

Era uma figura que intimidava.» (p. 14).

esclarece, no preâmbulo, que não pretende escrever a história de Maria Celeste, «para fazer um conto» (p. 220); ele deseja apenas pensar em tudo o que se passou, e pensa melhor, escrevendo. Numa nota de cariz metalinguístico⁹, explica muito bem o motivo essencial da sua necessidade de escrever: exteriorizar os sentimentos de forma a melhor conhecer e superar a dor¹⁰:

«Eu não sei explicar isto, mas pode ser, talvez, ou porque as palavras conforme vão tentando exprimir um sentimento o vão tornando mais pequeno para ele caber dentro delas, ou porque na verdade conseguem exteriorizar parte dos nossos sentimentos. (Exteriorizar: - passar para o exterior). Ou ainda pode ser por exprimirem tão pouco.» (p. 220)

No conto “A Minha Inimiga” (*CM*), o narrador termina a primeira parte¹¹ justificando a necessidade do seu discurso memorial: «Queria só avivar uma querida e dolorosa recordação da minha vida, avivar essa triste recordação e, talvez, justificar-me, dizer duma vez para sempre como foi» (p. 137). E, já avançado na recuperação dos acontecimentos, volta a referir o interesse essencial das recordações e alude, de passagem, ao hipotético poder concertador das palavras¹²:

⁹ O recurso metalinguístico já havia sido usado em *Zonas*, no conto “O Passageiro de 2ª Classe”, pois, a seguir ao título, é dada a seguinte informação: «*passageiro* – adj. – que passa depressa, transitório; que é pouco importante (Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa)» (p. 43).

¹⁰ Como diz Fernando Savater, «Dar espessura e colorido à angústia que nos rói, liberta-nos de certo modo dela ao projectá-la para fora; mas antes de mais, permite-nos *vê-la*, isto é, admirá-la.» (*A Infância Recuperada*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 159).

¹¹ Existem diferenças assinaláveis entre o texto da primeira edição (António Madeira, *Caminhos Magnéticos*, Lisboa, Edições Europa, 1938, p. 143-182) e o texto da primeira edição das “Obras Completas” (Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, Lisboa, Portugalíia, 1967, p. 131-164. A primeira edição das “Obras Completas” constitui a terceira edição do livro, pois a segunda – revista e definitiva – havia sido publicada em Lisboa, pela Guimarães, em 1959). Na primeira edição, o conto aparece dividido em oito pequenos capítulos devidamente numerados. Esta divisão desaparece na terceira edição, mantendo-se, porém, o número “1” no início do texto. A maior diferença entre as duas edições reside no remate do conto. O *explicit* das duas versões é totalmente diferente; o segundo é mais contido e trabalhado, o primeiro é mais emotivo, mais “experimental”, pois o texto é manipulado de modo a rendibilizar as potencialidades do código óptico-grafemático. O último parágrafo começa com uma frase completa, mas, em seguida, as frases vão sendo encurtadas, as letras vão desaparecendo, e o conto termina com uma palavra truncada - “livr”. Em nota paratextual, uma informação do editor diz o seguinte: «Esta folha estava rasgada e supõe-se que não era a última do manuscrito» (p. 182). Este processo engenhoso de esboroar o fim do texto pretende abri-lo, ao nível semântico-pragmático, utilizando um recurso de desmantelamento verbal que aproxima a sequência narrativa da técnica da poesia. Na edição mais sóbria das “Obras Completas”, o conto também permanece aberto, mas o narrador assume um controlo emotivo que o afasta da desordem emocional da primeira versão: «E, afinal, foi só isto. O que depois aconteceu também não foi por culpa minha.» (p. 164).

¹² O narrador de “Rio Turvo” (*RT*) também reflecte sobre o poder das palavras, quando lamenta a sua falta de amigos e confidentes: «Não tinha ali amigos, no verdadeiro sentido desta palavra: amigos. São coisa rara e que leva tempo. Nem podia vir a tê-los, porque ali até as amizades eram provisórias (...) Por isso não tinha

«Agora depois de tudo passado, vejo isto com mais clareza, mas ainda confusamente, e sobretudo é-me muito desagradável tentar esclarecer estas tristes recordações.» (p. 145)

A sensação de desconforto advém fundamentalmente do facto de o narrador não ser capaz de se desvincular emotivamente dos eventos que vai narrando, pois, regressando ao passado da história que viveu, ele volta a sentir a perturbação que então havia sentido, como adverte logo no início do texto: «Lembro-me bem de tudo como se fosse ainda ontem» (p. 133), retomando em outras passagens a mesma ideia: «Eu tinha-a ainda nos braços. Procurava beijá-la e ela ria, ria com um riso abafado e quente que me parece ouvir ainda» (p. 152). O conto é, pois, dominado pela emoção, mesmo tratando-se de uma emoção em segundo grau, filtrada pelo tempo, mas reavivada pelo poder do discurso presentificador. E é através dessa recordação emotiva que o lirismo se infiltra no texto narrativo, porquanto, como diz Ricardo Gullón, ao falar do romance lírico, o que caracteriza este tipo de narrativa é precisamente a centralidade da emoção:

«Si llamamos líricos a estos escritores o, cuando menos, líricas a sus ficciones, no es porque les falte el elemento narrativo propio de la novela realista, sino porque lo destacable, lo en verdad memorable en ellas no es la acción sino la emoción.»¹³

No conto “Rio Turvo” (*RT*), a génese da escrita parte dos mesmos pressupostos que caracterizam os contos acima referidos. O narrador relata ulteriormente os acontecimentos que protagonizou ou secundou, e a viagem de reconstrução traz à tona da memória o reconhecimento através da impressão visual:

«O lodo preto onde enterrei os pés, em contraste com as fitas de areia branca, os maciços de juncos, as rãs que saltavam para as poças de água, estou a ver tudo como se essas coisas ainda estivessem aqui diante de mim.» (p. 11)

confidentes. E isto faz falta. É uma válvula de segurança. Faz bem falar nas coisas que nos preocupam. É atirar um pouco delas para fora de nós, e até, muitas vezes, pô-las numa posição nova e vê-las por outro lado.» (p. 81). Por seu turno, o narrador de “A Única Estrela” (*CM*) sabe que as palavras não só recuperam as recordações, mas também organizam a memória: «Lembro-me, mas sem as palavras, sem ligação com o que sei dizer agora.» (p. 226).

O passado, tempo em que decorreram os acontecimentos, é assim estendido para o presente, «vibra no presente», como diz Rosa Maria Goulart¹⁴, a propósito do romance lírico de Vergílio Ferreira, mas essa *vibração* não é anódina, pois, como diz a mesma ensaísta, «a distância no tempo corrige ou aprofunda a significação anterior dos acontecimentos e é factor de poetização, porque o narrador actual (...) lança uma nova luz sobre esses acontecimentos»¹⁵. E ao iluminar os acontecimentos, através da reflexão proporcionada pela escrita, o narrador também reconstrói a sua *persona* como personagem da história e traça as linhas definidoras da sua imagem presente e futura, uma imagem necessariamente inconclusa, mas cujo esboço permite o reconhecimento de um *caminho* pessoal, que, por efeito da partilha propiciada pela publicação, se estende também ao leitor como destinatário do texto e como cúmplice decifrador do percurso efectuado pelo narrador. No conto “A Única Estrela” (CM), estas noções são claramente apreensíveis, se ligarmos o *explicit* ao *incipit* do texto, dois lugares textuais de importância essencial, cuja posição estruturalmente oposta não impede que ambos os momentos se articulem de «forma simétrica»¹⁶ e mutuamente esclarecedora. Com efeito, no preâmbulo que antecede a recuperação dos eventos diegéticos, o narrador assume um discurso teorizador que pretende consubstanciar uma poética pessoal, facilmente extensível a outros narradores da contística do autor. O conto não se destina a contar apenas a história de Maria Celeste¹⁷; não é, portanto, a importância do argumento que dinamiza a vontade criadora:

«Primeiro quero dizer que vou escrever pela mesma razão por que algumas pessoas choram e por que a dor, por vezes, parece que fica mais pequena depois de se contar» (p. 219)

O conto termina de uma forma inesperada e aberta, porque não se sabe o que aconteceu realmente a Maria Celeste («Foi há dois anos. Já acabaram as investigações. A

¹³ Ricardo Gullón, *La Novela Lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 23.

¹⁴ Rosa Maria Goulart, *Romance Lírico – O Percurso de Vergílio Ferreira*, Venda Nova, Bertrand, 1990, p. 143.

¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 155, s. v. “explicit”.

¹⁷ «Bem sei que esta explicação parece ridícula, mas é-me indiferente, visto só querer dizer a toda a gente que não escrevo a história de Maria Celeste para fazer um conto, porque isso envergonhava-me. Escrevo-a pelas razões que disse e também porque quero pensar bem nisto tudo que se passou e penso melhor escrevendo.» (p. 220).

família também não conseguiu saber nada. Contudo, ainda tenho esperança» p. 235). No entanto, o aparecimento de uma nova personagem, que se intromete entre o narrador-protagonista e Maria Celeste, é um sinal do que poderá ter acontecido. Maria Eduarda, uma antiga namorada indesejada do narrador, ao dizer «a tua *amiguinha* não quis esperar» (p. 235), fornece um indício explicativo: Maria Celeste entendeu mal a situação, julgando estar a mais, desapareceu. Maria Eduarda é, assim, a portadora da desgraça, que, em certa medida, também é uma morte. De qualquer modo, o desaparecimento da rapariga não constitui um evento digno de efabulação perquiridora, pois, no preâmbulo, o narrador já havia dito que a sua vontade de reacção emotiva se sobrepunha ao desenvolvimento da história (p. 219-220), facto que está de acordo com as leis da narrativa lírica, porquanto, segundo Jean-Yves Tadié, neste tipo de narrativa, «l'action est bien loin d'en constituer l'essentiel»¹⁸. No momento da escrita, passados dois anos sobre os acontecimentos, o narrador continua envenenado pela esperança, mas é uma esperança que, partindo do caso concreto relacionado com o *outro*, se desprende da dimensão de alteridade, voltando ao sujeito como marca da sua individualidade, permitindo assim uma estreita relação entre o *incipit* e o *explicit* do conto:

«É com isto que tenho sempre estragado e salvo a minha vida,
esperando o que já se não pode esperar. Mas resta-me uma pequena esperança.
E assim a vida ainda vale alguma coisa.» (p. 235-236)

O fim da história contada tem que ver com o desaparecimento de Maria Celeste, mas o fim do conto - que não é apenas a história - tem que ver com o narrador-protagonista. As últimas palavras do texto ligam-se harmoniosamente ao poema que funciona como epígrafe programática:

«A única estrela que eu teria
para toda a minha vida
se se escondeu da luz do dia
também nas noites a não encontro,
se do céu se atirou para mim
não sei onde está caída;

por isso inerte e vago de mim
não sei que faça duma vida
que o princípio deixou sem fim.» (p. 219)

Tanto o poema como a reflexão final têm uma dimensão filosófica e intensamente lírica. Que fazer quando tudo ruiu, quando «A única estrela que eu teria/para toda a minha vida//não sei onde está caída»? Esperar. Mesmo sabendo que se espera o que não virá nunca. A esperança, como diz o narrador nas suas palavras finais, estraga e salva a vida; a esperança absurda é assim uma forma de resistência, uma força de permanência. Resta a pergunta: o texto escrito consegue proporcionar ao narrador as respostas que ele procura no preâmbulo justificativo? Consegue. O final do conto é uma asserção pessoal que se transforma numa espécie de lema existencial. Ao concluir que a sua vida tem sido estragada, mas ao mesmo tempo salva pela esperança, o *ter sido* dá-lhe uma duração que pode ser um meio de permanência resistente. O conto serviu para descobrir ou confirmar uma lei, para delimitar um *caminho pessoal*, construído a partir de uma experiência situada no passado. A escrita matiza o *pathos* da experiência vivenciada e desenha os contornos de uma filosofia de vida, de uma certa ética, que a publicação do texto torna partilhável e universal, pois o leitor torna-se também participante da viagem do narrador¹⁹, acompanhando as suas contradições e a sua tentativa de ordenação dos vários fios que tecem o labirinto da memória, como diz, de forma “poética”, o ensaísta Ricardo Gullón: «La narración entra en el lector como el caminante en la tarde, con calidad de presencia activa, como expectación cambiante y no como acto sucedido, resumible, historiado»²⁰.

Em alguns contos, nomeadamente em “Rio Turvo” (RT) e “Um Pobre Homem” (RT), o próprio narrador convoca a figura do leitor. O narrador de “Rio Turvo” diz que «os factos só se compreendem no momento e no meio onde se passam» (p. 23-24); querendo dizer com isto que a reflexão abstracta não tem valor nem sentido, pois

¹⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 46.

¹⁹ Partindo das reflexões de Virginia Woolf, Darío Villanueva faz o seguinte comentário: «(...) la novela lírica no puede alzarse con el estandarte de la renovación del género sin modificar en profundidad el papel del lector como co-creador del universo narrativo (...) Brota, pues, lirismo en ella cuando el yo del personaje, el narrador o ambos a la vez, domina al mundo, lo desdibuja y anula, y capta en sus redes la emoción del lector, a cuya sensibilidad apela constantemente para que no observe el cuadro a distancia, sino en identidad – en *contemporaneidad*, como dice la autora de *The Waves* – con la voz y la visión, con la subjectividad que lo llena todo.» (Darío Villanueva, ed., *La Novela Lírica I*, Madrid, Taurus, 1983, p. 20-21).

«filosofias são roupa barata» (p. 24). Esta afirmação parece estranha, porque provém de um narrador profundamente contaminado pelo vício do pensamento, um pensador insatisfeito que poderia dizer com o filósofo E. M. Cioran que «O hábito do raciocínio e da especulação é indício de uma insuficiência vital e de uma deterioração da afectividade»²¹. É evidente que tendo o narrador um conhecimento tão pessoal da ineficácia do pensamento perante as forças vitais e afectivas, a sua confissão adquire uma grande credibilidade, pois todo o seu discurso é a prova do poder maléfico de um pensamento que não consegue libertar-se das redes centrípetas que aprisionam um “eu” em confronto agónico com as suas próprias contradições. No entanto, a um nível mais restrito – meramente cotextual - a reflexão do narrador tem um objectivo bastante mais imediato e circunscrito: ele pretende alertar o leitor para a estranheza do mundo que se prepara para representar, e justifica-se, desde o início, dizendo que o seu mundo, ou o mundo visto por si, só é estranho para quem não tem capacidade para o entender; por isso avança o argumento falacioso da necessidade de experiência factual, argumento que ele próprio se encarrega de destruir, ou de atenuar, quando, ao desenvolver o seu pensamento, conclui que as coisas aparentemente «exageradas ou absurdas» (p. 24) que vai contar só assim parecerão às «pessoas que não tenham andado por estes meios sociais ou que não sejam capazes dos pormenores de imaginação que lhes poderiam dispensar tal experiência» (p. 24). O segmento disjuntivo da afirmação oferece, de facto, uma alternativa, e, assim, o leque de leitores é alargado, ficando de fora só aqueles que não interessam, esses que «não se interessam pelo que escrevo, porque eu também não me interesse por eles» (p. 24).

O narrador *exige*, portanto, um determinado leitor; um leitor cúmplice que acompanhe, através da imaginação, as deambulações do narrador, e com ele reconstrua um mundo, entrando nele – ou deixando que ele entre em si, como diz Ricardo Gullón. Só esse leitor interessa, pois os outros pensarão sempre, realmente, que «filosofias são roupa barata» e nunca acederão à íntima verdade da experiência humana do narrador: «São dois mundos que sabem só da existência exterior um do outro, e não podem conseguir mais» (p. 24). Curiosamente, a profunda necessidade de comunhão humana que o narrador de “Rio Turvo” patenteia ao longo do conto é expressa, de forma emocionada e só

²⁰ Ricaro Gullón, *op. cit.*, p. 72.

²¹ E. M. Cioran, *A Tentação de Existir*, Lisboa, Relógio D’Água, 1988, p. 41.

aparentemente ativa, nesta específica fórmula de *captatio beneuolentiae*, que selecciona, liminarmente, os leitores.

No conto “Um Pobre Homem”, o narrador-protagonista é também um pensador, à semelhança do topógrafo de “Rio Turvo”, mas o seu carácter é substancialmente diferente. A diferença é visível logo na maneira como ele se dirige ao leitor. O texto começa em movimento, porque o narrador, que se movimenta ao longo de todo o conto, apresenta-se vagueando, e tem o cuidado de referir que esse costume lhe é natural:

«Naquela noite eu vagueava pelas ruas, sem destino, como tantas vezes. Mas se é necessária uma explicação, posso dar duas, pois, para quem precisa de explicações, quanto mais melhor.» (p. 141)

Ao vaguear à noite, sem destino, o narrador de “Um Pobre Homem” aproxima-se de muitas personagens “presencistas” que fazem da deambulação nocturna um meio de encontro com o *outro*, para, através desse encontro, se revelarem a si mesmos, como acontece de forma paradigmática com a personagem central de *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio. O pobre homem do conto de Branquinho, embora dê título ao texto²², também é apenas um pretexto oferecido pelo acaso ao narrador, para que ele possa falar de si mesmo. Ele quer contar a sua história, contando-se, e não precisa de um leitor especial; por isso dá duas explicações para a sua errância nocturna, uma “aceitável” e outra “absurda”: «Andava a passear, porque faz bem à digestão», e «Andava a olhar para as estrelas» (p. 141). Ao leitor caberá decidir qual delas é a verdadeira, mas isso não tem interesse nenhum para este narrador arrogante, belicoso e decidido, que pretende vincar bem, desde o início do texto, a sua necessidade de afirmação e a centralidade da sua “questão” como motivo justificador da história que protagoniza e do texto que constrói. No entanto, a sua pretensa indiferença e sobranceria não são totalmente convincentes. Ele é uma pessoa dividida entre a vitalidade musculada do marinheiro que podia ter sido, e a necessidade de pensar e de compreender até à exaustão:

«As ideias, em mim, conforme se vão definindo, esclarecendo, vão perdendo a força, e por vezes chegam a converter-se no contrário do que ao

princípio tinham sido. Mas não por incoerência ou por cobardia. Por verdadeira continuidade e aprofundamento. Direi mesmo: por uma necessidade de lógica e de explicação. Não sou um espírito confuso, nem um cobarde.» (p. 151-152)

Como se vê por este extracto, o narrador tem a necessidade de constantemente se justificar²³, de construir uma imagem que lhe devolva aquilo que ele, de facto, não tem: um retrato inteiro e uno de si mesmo, como acontece com o narrador de “Rio Turvo” e com todos os outros que fazem parte da mesma tipologia. Apesar da sua arrogância agreste e desdenhosa, o narrador de “Um Pobre Homem” também é um indivíduo perturbado pelos mistérios do mundo e sabe que no seu percurso de reconstrução também necessita de um leitor que seja capaz de o acompanhar de forma cordial. Ele não tem a sinceridade exposta do topógrafo de “Rio Turvo”, mas, de forma insinuante, acaba por dizer a mesma coisa:

«Vaguear de noite pelas ruas desertas, sem destino, é saborear uns restos do sonho e da inquietação de andar num mundo desconhecido e maravilhoso. É um prazer que pouca gente pode ter. Só as pessoas com imaginação e espírito bem individualizado.» (p. 141-142)

Nos contos de Branquinho, os narradores autodiegéticos e os narradores homodiegéticos são, normalmente, homens jovens que se interrogam sobre uma experiência fracturante - positiva ou negativa - que os obriga a uma peregrinação interior. Esse estímulo motivador faz com que o “locus” da narrativa se transfira da acção exterior para os estados mentais, o que constitui um elemento relevante do conto lírico, desde Tchekhov e Turgenev, segundo Eileen Baldeshwiler²⁴, pois o “eu” narrante invade o

²² Pelos apontamentos constantes do espólio de Branquinho, percebe-se que o primeiro título do conto era “O Porteiro”. O título escolhido é menos concreto e está mais de acordo com a preponderância do narrador ao longo de todo o texto.

²³ «Eu não sou conflituoso. Sou o mais apaziguador e tolerante que é possível, sou-o mesmo exageradamente, chegando, por vezes, talvez, a dar a impressão de que sou um cobarde ou de que não tenho opinião. É um engano que não me importa desfazer. Mas atitudes de imposição, de violência, é que não tolero. Então respondo com uma violência ainda maior e com uma intolerância injustificável.» (p. 146).

²⁴ Eileen Baldeshwiler, «The Lyric Short Story: The Sketch of a History» in Charles E. May, *The New Short Story Theories*, p. 234: «With these authors [Tchekhov e Turgenev], the locus of narrative art has moved from external action to internal states of mind, and the plot line will hereafter consist, in this mode, of tracing complex emotions to a closing cadence utterly unlike the reasoned resolution of the conventional cause-and-effect narrative».

texto, de forma hipertrofiada²⁵ ou subtil, sendo sempre um meio depurador das possibilidades de visão das restantes personagens e dos eventos narrados. Por conseguinte, os contos reflectem as “questões existenciais” dos narradores, as quais, não raras vezes, se aproximam da indagação filosófica.

Em *Bandeira Preta*, o conto “Os Olhos Deslumbrados” constitui um caso particular, tanto ao nível do ciclo em que se integra, como ao nível da esfera contística de Branquinho. De todos os contos do livro, “Os Olhos Deslumbrados” é aquele que mais se afasta dos processos estruturais que tornam possível a leitura do livro como um macrotexto. Com efeito, em todos os restantes contos, a narração é assegurada por um narrador heterodiegético, que, em alguns casos, como nos contos “Histórias da Meia-Noite” e “Maria Francesa”, delega em personagens circunstanciais a condução de um relato hipodiegético, sendo este segundo narrador ou autodiegético - o João Meco, de “Histórias da Meia-Noite” - ou heterodiegético - o velho Tibúrcio, de “Maria Francesa”²⁶. Em qualquer dos casos, a história do nível hipodiegético é «embutida»²⁷ na primeira, e o primeiro narrador estabelece os liames de coesão que ligam os diversos contos²⁸. Tal não

²⁵ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 27: «En la novela lírica el yo se distiende, y en desmesurada hipertrofia invade el texto, determina su ritmo, su tono y su textura. Fenómeno explicable, y más, natural, dados los supuestos de la creación». Gullón refere-se ao “romance lírico”, mas a sua observação é inteiramente aplicável ao conto.

²⁶ Nos contos “A Prova de Força” e “A Estátua”, ambos insertos em *Rio Turvo*, o esquema é substancialmente diferente, mas muito típico da estrutura contística. Os narradores principais são autodiegéticos, mas recuperam uma história em que funcionam sobretudo como receptáculo, pois a história é contada pelos protagonistas, cabendo ao narrador a função de pólo de um diálogo, que, por vezes, não passa de um monólogo, como reconhece o narrador de “A Prova de Força”: «Compreendi que para o seu monólogo íntimo precisava de ter na frente outra pessoa. Por isso falava diante de mim, que lhe tinha calhado na hora própria.» (p. 180). O conto, mesmo nestes dois casos, não se resume, porém, à história veiculada pelas personagens, porque os narradores do primeiro nível vão fornecendo informações sobre a sua própria personalidade, como, por exemplo, esta confissão do narrador de “A Estátua”: «Sorriu com desalento, como quem compreende e aceita. É esta lamentável propensão para interpretar, sempre ao sabor da minha imaginação, as atitudes dos outros, o que me tem criado na vida as situações mais difíceis. (...) Sou um fraco. Basta-me resolver uma coisa, para logo pôr em dúvida se faço bem.» (p. 197-198). Saliente-se, finalmente, que estes dois contos ocupam no livro uma posição contígua, como se constituíssem um subconjunto, cuja coesão resulta do mesmo tipo de estratégias narrativas, do parentesco das personagens (incluindo os narradores autodiegéticos) e do clima geral de estranhamento e irrisão.

²⁷ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 292-293: «Entende-se, pois, por nível hipodiegético aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do nível intradiegético; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira».

²⁸ “Maria Francesa” é um conto bastante independente, mas a história é introduzida pelo narrador heterodiegético, que cria o ambiente propício ao relato de Tibúrcio. Há, além disso, um evidente paralelismo com os restantes contos, ao nível do espaço e do carácter das personagens. O maior factor de coesão é, porém, o facto de este conto vir na sequência lógica do anterior: é uma resposta ao pedido que Pedro havia

acontece, porém, no conto “Os Olhos Deslumbrados”, porque toda a narrativa é veiculada por um narrador autodiegético (o único caso do ciclo) e esta característica está mesmo assinalado ao nível do código óptico-grafemático, pois o texto começa e acaba com aspas, como se constituísse uma ilha na topografia do livro. Na verdade, a história passa-se nos Açores, havendo, portanto, uma radical mudança de espaço em relação aos restantes contos, cujas histórias se desenrolam em espaço serrano, situado entre Coimbra, Aveiro e Viseu, isto é, na região de Mortágua.

Apesar destas duas características muito particulares - o estatuto do narrador e a morfologia espacial - o conto aproxima-se dos restantes, através da personagem central (o próprio narrador), um adolescente de quinze anos que poderia fazer parte da dupla de heróis composta por Pedro e Chinca. Em todos os contos de *Bandeira Preta*, as histórias principais decorrem durante o tempo da adolescência das duas personagens protagonistas. Em “Os Olhos Deslumbrados” acontece o mesmo. O narrador anónimo regressa a um episódio da sua adolescência, partindo de uma idade ulterior; no fundo, há também um esforço de recuperação de um momento essencial do passado, uma viagem de reconstrução da identidade, pois o narrador situa-se num “agora” que interpreta e ilumina o *momento* passado, e todas as situações adjacentes²⁹, como, por exemplo, o difícil relacionamento do estranho capitão Severo com a sua condição profissional:

«Eu também não compreendia que um capitão, em vez de duas espadas ou peças de artilharia, tivesse no boné duas canetas à antiga, das de pena de pato. Perguntei-lhe, uma vez, mas não deu nenhuma explicação. Agora compreendo.» (p. 182-183)

O narrador de “Os Olhos Deslumbrados”, pertencendo, formalmente, ao grupo de narradores que estruturam o texto a partir da recordação, tem sobre eles uma vantagem suplementar: recorda acontecimentos fulcrais de uma idade intrinsecamente motivadora de uma visão lírica do mundo. Apesar de o momento da escrita se situar num tempo ulterior, o narrador regressa aos seus quinze anos, usando um discurso adulto que não

feito a João Meco no conto “Histórias da Meia-Noite”: - E histórias de Franceses?...Sabes alguma?/ - Essas são como as das almas penadas. Conta-se sempre mais uma...» (p. 138).

²⁹ Em “Rio Turvo”, no “agora” da escrita, o narrador corrige mesmo a sua primeira impressão do espaço: «Só uma pequena barraca se elevava naquele chão estéril. (Hesitei agora em chamar-lhe estéril, pois verifiquei mais tarde que havia ali grandes vinhas, batatais, etc. Mas a primeira impressão que se tem é a de um areal estéril, impressão que se mantém no nosso espírito).» [p. 12-13].

rasura a imensa disponibilidade de um adolescência encantada com os segredos do mundo, como se pode constatar logo no início do conto:

«A janela do meu quarto dava para as traseiras do jardim que o muro de madressilvas separava da quinta do Sr. Basílio.

Vinha uma grande serenidade das velhas árvores que envolviam aquela casa, onde os meus quinze anos sentiam a poesia de um ambiente romântico ou uma vaga saudade indefinível. Muitas vezes ali ficava sentado à janela, esquecido, tendo na mão um livro que não lia, num vago entorpecimento de sonho, de que vinha, quase sempre despertar-me uma voz conhecida que chamava, ou a mancha clara dum vestido entre a folhagem verde.» (p. 179)

Ao comentar estas informações iniciais, Lênia Mongelli, chama a atenção para o facto de o narrador admitir explicitamente uma «visão ainda infantil do mundo», o que condiciona a estrutura e a natureza do texto. A primeira parte é constituída sobretudo por «longas descrições que o foco narrativo em primeira pessoa torna lentas e cheias de subentendidos», desvalorizando o argumento e privilegiando «impressões ou estados de espírito fugidios»³⁰. E, depois do episódio nuclear da “Gruta”, o texto volta a gravitar à volta do narrador, pois é ele e a «sua natureza psíquica que estão em causa, como aliás é praxe na mundividência branquiniana»³¹. Em suma, o narrador efectua, através das palavras, uma viagem de reconstrução, que é também um processo de conhecimento e aprendizagem, pois, como diz Stephen Reckert, ao comparar Cesário Verde e Álvaro de Campos, «toda a viagem (...) pode e talvez até deva ser também aprendizagem», porque «em última análise, *fahren* é sempre *erfahren*, e quem não aprendeu não viajou: deslocou-se apenas»³². O conto mantém um núcleo narrativo básico e essencial, mas a dinâmica de interrogação ulterior acerca de um momento privilegiado vivido pelo narrador infiltra no tecido narrativo uma corrente de lirismo que, em outros contos³³, é veiculada pelo espaço e pela iteração.

³⁰ Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, «“O Mito da Caverna” em Branquinho da Fonseca», *Fragments*, vol. 4, nº 2, 1994, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p. 44.

³² Stephen Reckert, *Um Ramalhete para Cesário*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987, p. 15.

³³ Fundamentalmente os contos de focalização heterodiegética. Convém notar, no entanto, que, mesmo nas narrativas conduzidas por um narrador heterodiegético, há ainda alguma projecção das emoções do narrador, nomeadamente nos casos em que é visível na voz do narrador a interferência da personalidade do autor. É o

2. Espaços Eutópicos/Distópicos

Em 1944, Branquinho da Fonseca publicou, na revista *Litoral*, uma pequena colectânea de poemas intitulada “7 Poemas do Mar”³⁴. Num desses textos - “Poema do Mar e da Serra” - o poeta desvaloriza o mar, contrapondo-o à serra, o seu espaço originário. O mar é «só a mais larga estrada/para ir e voltar», não é um espaço de reencontro do “eu” consigo mesmo, um lugar de permanência. É na serra que residem as forças que estruturaram a personalidade, e é na serra que permanece o alento vital que permite ao poeta reconhecer-se e reconstruir-se:

Eu sou lá dos montes
que medem o céu,
sou das frias serras onde primeiro o sol nasceu
e onde os rios ainda são apenas fontes.

Sou donde as árvores falam
a língua que eu conheço,
onde de mim sei tudo
e do resto me esqueço.³⁵

Em outro poema do mesmo ciclo, sintomaticamente intitulado “Pescador”, a última estrofe minimiza, pela “voz” do pescador, os encantos do mar: «Mas volto para a terra/e, com fome de tê-la, enterro os pés na areia/, que a força é só a terra que ma dá»³⁶. A desvalorização do mar, em confronto com a terra, é um tópico antigo, nomeadamente nos poetas que advogam a *aurea mediocritas* como lema de vida, e se comprazem na descrição da natureza terrestre em termos devedores da estética do *locus amoenus*. Horácio, por exemplo, na célebre ode a Licínio, elogia a *aurea mediocritas*, começando

caso de *Mar Santo* e, sobretudo, de *Porta de Minerva* e *Bandeira Preta*, bem como de contos como “O Conspirador”, textos que “reflectem” as deambulações de Branquinho da Fonseca.

³⁴ *Litoral*, nº 3, 1944, p. 259-267.

³⁵ *Ibid.*, p. 266.

³⁶ *Ibid.*, p. 261.

por afastar, simbolicamente, o mar dos elementos que proporcionam uma vida agradável³⁷.

Nos textos de Branquinho, o mar ocupa um lugar privilegiado na novela *Mar Santo* e insinua-se em alguns contos, mas o espaço central do poeta e do narrador na sua dimensão mais lírica é a terra³⁸. No conto “A Única Estrela” (CM), o narrador-protagonista, um cidadão que prefere a cidade ao campo, sentindo-se «cansado de Lisboa» (p. 220), decide passar algum tempo numa pequena praia do Sul. A sua reflexão sobre a tríade cidade/campo/mar é muito curiosa, porque é uma mescla de sentimentos contraditórios. Como é normal nos textos de Branquinho, a cidade é desvalorizada enquanto espaço artificial, afastado da natureza e gerador de uma solidão debilitante, porque enganadora:

«Tenho a impressão de que as grandes cidades fatigam muito, porque a vida é mais individual e longe da natureza. Vive-se isolado. (...) nas cidades cada um vive como se estivesse sozinho, porque anda no meio da multidão.» (p.220-221)

Depois desta afirmação, o narrador faz o elogio do campo, reforçando o seu tom encomiástico com uma breve incursão na mitologia grega³⁹:

«Atlas tinha uma grande força quando tocava a Terra. Isto não é só uma lenda e qualquer pessoa que vá para o campo e se deite todo nu ao sol, tome banho numa ribeira, suba às árvores e coma a fruta com casca e tudo pode logo compreender bem essa lenda.» (p. 221)

³⁷ Horácio, C. II, 10, v. 1-4: «Rectius uiues, Licini, neque altum/semper urgendo neque, dum procellas/cautus horrescis, nimium premendo/litus iniquum».

³⁸ Bernardo, o protagonista de *Porta de Minerva*, mantém com o autor algumas semelhanças evidentes, que manifestam a projecção autobiográfica na personagem. Um dos pontos que aproximam a personagem do “eu lírico” da poesia é precisamente a valorização emocionada do espaço serrano: «Da janela do comboio em que regressava a casa dos pais, onde ia passar as férias do Natal, Bernardo olhava, com íntima alegria, os montes cobertos de pinhais e os nevados píncaros da serra que dava a grandeza à paisagem. Vir de Coimbra não era, afinal, como vir de qualquer outra parte? Porque sentia aquela espécie de comoção tumultuosa de quem regressasse, qual aventureiro Ulisses, de um país lendário?» (PM, p. 51).

³⁹ A alusão a “Atlas” tem sentido, mas o episódio mítico referido no texto aproxima-se mais da lendária força de “Anteu”, uma das divindades tutelares da energia telúrica dos textos de Miguel Torga. Segundo Pierre Grimal, «Anteu é um gigante, filho de Posídon e de Geia (...) Enquanto estivesse em contacto com a sua mãe (isto é, o solo), Anteu era invulnerável. Mas Héracles, quando passou pela Líbia em busca das maçãs de ouro, lutou com ele e sufocou-o, soerguendo-o sobre os ombros.» (*Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 1992, p. 30, s.v. “Anteu”).

O espaço que o narrador havia guardado na recordação não é aquele que acaba de descrever, de forma tão laudatória, mas aquela «pequena praia que estava assim, como um paraíso, na minha memória» (p. 222). Ele procura a praia, porque o mar dá-lhe uma «imaginação sadia e uma disposição alegre» (p. 221), estados de espírito que convêm a um cidadão receoso da neurastenia (p. 223). No entanto, ao enaltecer a «superficialidade agradável» (p. 221) que o ambiente marítimo oferece aos espíritos cansados, o narrador retoma o tópico da terra como verdadeira força tonificante:

«A paisagem forte e profunda do mundo são as montanhas e as florestas.» (p. 221)

Há, assim, uma espécie de intrusão do “eu lírico” dos textos poéticos – fortemente dominado pela voz do autor – na reflexão autocaracterizadora do narrador do conto. A natureza eleita pelo narrador e pelo poeta é substancialmente a mesma; e é também por essa via que o fluxo de lirismo se infiltra na narrativa, porque a natureza constitui uma isotopia semântica, cujo campo de acção não se restringe a um texto, um género ou um modo, mas se expande na totalidade da obra do autor, rompendo as fronteiras genológicas e modais. Na verdade, a valorização da natureza, explicitamente declarada na poesia, prolonga-se, de forma reiterada, nos contos, na novela e mesmo no romance, tanto através das digressões confitentes dos narradores autodiegéticos como das descrições dos narradores heterodiegéticos. No fundo, há em todos os textos uma mesma voz que assume vários registos, mas cuja unidade é reconstruída a partir do efeito de iteração e paralelismo proporcionado pela recorrência dos mesmos valores. O aparecimento da mesma paisagem em textos diversos e em diferentes perspectivas transforma o espaço eleito em personagem. Segundo Ricardo Gullón, «el paisaje como personaje»⁴⁰ é precisamente uma das técnicas de produção de lirismo na narrativa. Opinião similar é defendida por Jean-Yves Tadié, quando diz que no *récit poétique*, «L’espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction»⁴¹, e, por isso, é rompida a alternância entre descrição e narração, pois o espaço intervém na narração,

⁴⁰ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 100.

⁴¹ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 78.

fundamentalmente quando «les personnages eux-mêmes sont porteurs d'espace»⁴², como acontece na narrativa de Branquinho. Por seu turno, Rosa Maria Goulart, ao justificar a leitura de *O Barão* como narrativa lírica, diz que «o espaço serve não apenas de enquadramento à acção das personagens, mas participa dessa acção e comunga da maneira de ser dos que na história agem. Daí que muitas vezes a descrição não seja estática, porque disseminada pela narração»⁴³. Esta técnica, detectada pela ensaísta em *O Barão*, é igualmente explorada nas restantes narrativas do autor. A importância do espaço é, de resto, anunciada pelos títulos dos livros⁴⁴, nitidamente espaciais, como *Rio Turvo*, *Porta de Minerva*, *Mar Santo*; ou aludindo a um espaço que será ora reificado – *Bandeira Preta* – ora simbolicamente expandido – *Zonas*, *Caminhos Magnéticos*⁴⁵.

Na narrativa de Branquinho há, portanto, espaços de degradação, ou distópicos, e espaços de construção, ou eutópicos. A eutopia do espaço é um factor de lirismo, porque, em termos retóricos, retoma, não raras vezes, a técnica do *locus amoenus*⁴⁶; e, ao associar-se intimamente às personagens, o espaço funciona como força viva, actuante e propiciadora de revelações construtivas, que reconduzem o homem à harmonia original de um tempo aureolado pelo espírito de descoberta, de pertença e de afirmação vital. A floresta, a montanha, o rio são alguns espaços de eleição, constituem lugares essenciais do «mapa»⁴⁷ da narrativa lírica de Branquinho.

2. 1 A Floresta

⁴² *Ibid.*, p. 77.

⁴³ Rosa Maria Goulart, «"O Barão": Uma Narrativa Lírica», p. 257.

⁴⁴ Tadié, referindo o caso de Julien Gracq, chama a atenção para a relevância dos títulos: «les récits de Gracq, sauf *Un beau ténébreux*, ont tous pour titre un nom de lieu.» (*op. cit.*, p. 78).

⁴⁵ Recorde-se que esta presença do espaço está também na poesia, não apenas no interior dos poemas, mas também em títulos particulares e mesmo gerais, como *Mar Coalhado*.

⁴⁶ «Les lieux privilégiés reprennent la tradition antique du *locus amoenus*, qui correspond, non à on ne sait quel "sentiment de la nature", mais, comme Curtius l'a montré, à une technique littéraire éprouvée. La forêt, le jardin, le bosquet, lieux traditionnels depuis Homère et Virgile, traversent la littérature médiévale, pour reparaître, en ce qui concerne notre sujet, chez Gracq et Aragon ...» (Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 67).

⁴⁷ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 44: «Llegados a este punto cabe, para sintetizar lo dicho, trazar algo así como un mapa de la novela lírica. Ríos, lagos, montañas, llanuras..., cada uno en el lugar que le corresponda».

As árvores ocupam um espaço privilegiado na obra de Branquinho. Nos contos, e na narrativa em geral, as árvores podem aparecer individualizadas, funcionando como personagens que contracenam com as figuras humanas, e podem surgir em aglomerações que, indo da extensão da floresta ao recanto do bosque, adquirem funções particulares, em estreita relação com o estado de espírito das personagens. A floresta é um espaço central em *Bandeira Preta*, porque a acção da maior parte dos contos é predominantemente exterior, e as personagens centrais – Pedro e Chinca - precisam de desafios físicos e anímicos que só um espaço forte lhes pode proporcionar. Em outros textos, de acção mais interiorizada, mesmo não sendo um espaço central, ainda assim a floresta funciona como lugar de revitalização e apaziguamento ou como lugar de inquietude e projecção do sagrado⁴⁸. É a revitalização psicossomática o motivo que leva os narradores ou personagens deprimidas a afastarem-se das cidades e a procurarem os lugares arborizados. É nesses lugares que efectivam, através da escrita, a viagem de recuperação, quando são narradores, ou se confrontam com os seus dilemas existenciais, quando são apenas protagonistas. O narrador de “Rio Turvo”, por exemplo, diz que «A cidade é artificial. Só o Sol e as árvores é que nos dão a nossa posição entre as coisas do mundo» (p. 12); por isso faz questão de salientar que, no momento da escrita, se encontra num lugar passível de lhe devolver o apaziguamento:

«Vim passar um mês de licença a esta pequena aldeia e o sossego dos pinhais e dos montes envolve-me, comunica-se-me, e vou podendo arrumar as ideias outra vez no lugar.» (p. 68)

Situação semelhante é vivida pelo narrador de “A Única Estrela” (*CM*), que precisa de «renovar as forças físicas e as morais, principalmente as morais» (p. 221), e também por José Machado, narrador de “A Minha Inimiga” (*CM*), um indivíduo deprimido («Nesse tempo começava eu a sentir este cansaço da vida, um esgotamento, uma irremediável indiferença por tudo» p. 135) que só contraria a sua doentia vontade de se fechar em casa, quando sai da cidade:

⁴⁸ Segundo Jean Onimus, a floresta proporciona ao homem valores tão variados como «L'inquiétude», «L'apaisement», «L'intimité» e «Le sacré». (*Essais sur L'émerveillement*, Paris, PUF, 1990, p. 187-206).

«Quando saía era só para passear pelos campos, pelas aldeias dos arredores da cidade. Purificava-me. Não tenho vivido no campo, por isso ele ainda tem para mim qualquer coisa de renovador.» (p. 136)

Nos contos de narrador heterodiegético, é a personagem protagonista que assume a força revitalizadora dos espaços eleitos. Em “D. Vampiro” (*CM*), Pedro, que depois de uma «depressão física» caíra «numa depressão moral ainda maior» (p. 126), regressa ao espaço da infância em busca da vitalidade perdida. O cenário da recuperação de Pedro é apresentado em tons virgilianos:

«Ao longe, duma casita na encosta, subia um fio branco de fumo. O céu estava dum azul transparente, riscado pelas andorinhas que tinham feito ninho sobre a pedra heráldica. Esta paz e este contacto com a natureza talvez fossem, na verdade, o tratamento de que precisava. O médico impunha e ele aqui estava a obedecer.» (p. 119-120)

Todo o espaço exterior é dominado pela presença da natureza: «A meio do bosque, o palácio majestoso erguia-se no centro duma grande clareira cheia de sol» (p.120). E já dentro do palácio, Pedro, ao abrir a janela, sente uma vida eufórica que contrasta profundamente com a sua depressão melancólica: «os ralos começavam agora a erguer um coro imenso, que ressoava pela planície e enchia o céu. Os pardais, em grande alarido recolhiam aos ramos das árvores mais fechadas e às trepadeiras das paredes» (p.121). Este tipo de energia natural vai infiltrar-se na vontade de resistência do protagonista, conduzindo-o à superação da sua abulia anestesiante. Pedro transformará a sua fragilidade em força cega, quando percebe que Maria dos Anjos é mais um “remédio natural” que está à sua disposição. Curiosamente, logo no início do conto, no seguimento da descrição virgiliana⁴⁹, suave e bucólica, surge uma ave que, de certo modo, anuncia o remate do conto:

⁴⁹ Nas paisagens campestres da narrativa de Branquinho surgem, por vezes, imagens que lembram a plasticidade da imagística virgiliana, nomeadamente a célebre imagem do entardecer que encerra a primeira *Écloga*: «et iam summa procul uillarum culmina fumant/maioresque cadunt altis de montibus umbrae» (v.82-83). Nos seus quadros bucólicos, Branquinho salienta também, à maneira do poeta mantuano, os fios de fumo que se elevam na distância: «Sentou-se num tronco caído e poisou a espingarda ao lado. Em baixo, saíam fios de fumo dos telhados dos casebres.» (*PM*, p. 54); «Ao longe, duma casita na encosta, subia um fio branco de fumo.» (*CM*, p. 119). Num estudo sobre a imagem na poesia de Virgílio, Jose Gonzalez

«Um milhafre pairava, imobilizava as asas no céu. E os campos cheios de papoilas, depois da primeira sensação de alegria, só lhe deram uma profunda saudade de si próprio, do menino que já ali tinha sido.» (p. 120)

O milhafre, como ave de Apolo, simboliza a clarividência⁵⁰; mas, no contexto do conto, sobressai sobretudo o seu carácter de rapina, que se transmite ao protagonista. Pedro, vindo de longe, depredará a vida de Maria dos Anjos, para que a sua própria vida não esmoreça, e possa finalmente ancorar, escapando ao fragmentarismo que o narrador descreve de um modo que faz lembrar Camilo Pessanha: «a imaginação corria desvairada, num turbilhão de imagens incompletas, que se absorviam umas às outras, desfaziam, voltavam, impossíveis de fixar» (p. 124).

António Roque, o protagonista do conto “O Lobo Branco” (CM), pertence à mesma linhagem de Pedro, pois é também um jovem momentaneamente regressado ao lar da infância; mas a sua saúde psíquica aproxima-o mais de Bernardo, quando o herói de *Porta de Minerva* abandona o ambiente de Coimbra e se aventura pelas florestas em tempo de férias escolares⁵¹. À semelhança do protagonista de “D. Vampiro”, António Roque, ao abrir a janela do quarto da casa revisitada, também é confrontado com a presença da natureza: «Via da janela a paisagem imensa de pinheiros, florestas de léguas, em ondulações que se iam aplanando esfumadas na distância, num tom sempre verde-preto» (p. 92). É este o espaço com que faz corpo. A fundura da sua sintonia com a natureza é bem simbolizada na relação franciscana que estabelece com o pardal «Caipira» (p. 94), cuja morte antecipa o final dramático do conto⁵², do mesmo modo que o milhafre anuncia o desfecho de “D. Vampiro”.

Vazquez comenta os versos finais da primeira Écloga, salientando as noções de quietude e optimismo, valores que também se descobrem nas “imagens virgilianas” de Branquinho: «Para nosotros, estas imágenes finales del atardecer (...) nos sugieren una invitación a la quietud y al descaso o, lo que es lo mismo, una invitación al optimismo esperanzado de la creencia en un mañana mejor.» (*La Imagen en la Poesía de Virgilio*, Granada, Universidad de Granada, 1980, p. 128). E, segundo Gaston Bachelard, «Quando a casa é feliz, a fumaça brinca delicadamente acima do telhado». (*A Poética do Espaço*, p. 84).

⁵⁰ Vd. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 452, s. v. “Milhafre”.

⁵¹ O espaço natural dos dois textos – “O Lobo Branco” e *Porta de Minerva* – é sensivelmente o mesmo. No conto há uma informação explícita: «É nas Ladeiras. Nos oito fogos da aldeia, depois da ceia, dão-se as graças a Deus» (p. 87); no romance, Bernardo e Inácio são «da mesma vilória serrana, lá para as bandas de Viseu» (p. 14). Em ambos os casos, o espaço remete claramente para as referências biográficas de Branquinho.

⁵² Uma situação muito semelhante encontra-se no conto “Os Olhos de Cada Um” (CM). Neste conto, a «pequena ave morta», que Rodrigo encontra no peitoril, antecipa a morte do tio da personagem, apresentada

Em “O Lobo Branco”, a floresta é apresentada em dois momentos completamente diferentes, mas igualmente pictóricos: o quadro infernal do incêndio e o momento paradisíaco do reencontro com a natureza da infância. Na cena do incêndio, o fogo é descrito como um ser vivo, um inimigo que desperta nos homens o instinto de combate. O fogo que vinha «pela serra abaixo» (p. 96), «galgava como rastilho, a roncar e a estalar» (p. 98) como se fosse um monstro desafiando as forças de guerreiros. De facto, os habitantes da aldeia são apresentados como soldados capitaneados por António Roque: «Caminhavam esforçados, mas sem correr, com as enxadas e os machados ao ombro, como lanças» (p. 96). No «quadro infernal» (p. 98), as chamas vão evoluindo em gradação assustadora, mas não isenta de uma paradoxal beleza, materializada na animação do fogo e na colorida e movimentada plasticidade das imagens:

«O fogo saltava tudo, começava em coisa de nada a estalar aqui aos pés, um pirilampo, e num “credo!” subia pela carcódia das árvores e punha o dossel das copas a desfazer-se numa chuva de brasas.» (p. 98)

Em passagens como esta, é o olhar deslumbrado do narrador que vem à superfície do texto, afastando-se, por leves momentos, da luta que os aldeãos travam com o incêndio. Mas terminada a refrega, o imenso poder do inimigo provisoriamente vencido transfere-se para a figura guerreira dos vencedores, através do olhar lírico do narrador:

«E olhando os montes, como heróis de batalha, ali ficaram até que no horizonte espreitou o Sol e lhes deu sombras de gigantes.» (p. 99)

O combate contra o incêndio assemelha-se à luta travada contra o mar pelos pescadores de *Mar Santo*. Na novela, terminada a trégua, o mar enraiveceu-se e o seu som é assustador: «O mar estava a levantar, o rolar das ondas já ensurdecia, num desabar de batalha sem fim, e o vento era um silvo alucinante» (p. 174). A referência a «batalha sem fim» antecipa a batalha que os pescadores vão travar contra o inimigo imenso, como os aldeãos contra o fogo. Para fazer frente à fúria de um deus enraivecido só a destreza dos homens ajudados pela protecção divina, mas confiando sobretudo na sua força de

logo de seguida: «Mas o tio não acordou. Então abanou-o com mais força e sentiu-lhe o corpo rígido. Estava morto.» (p. 74).

lutadores: «como quem acredita em Deus, mas também, e até ao fim, na força das suas mãos» (p. 188). O clima de terror que domina o cenário é realçado pelo clamor das mulheres que se eleva como um coro trágico:

«Misturado com o vento, subia o clamor das mulheres, que rezavam e faziam invocações, aos gritos. Fossem ou não fossem parentes nem amigos. Uns eram todos. Mas o roncar da ventania era maior, na fúria de esfarrapar e de calar aquelas vozes.» (p. 184)

Nesta cena de tempestade, Oréga, em pé no meio do barco, «com a mão no mastro» é a imagem de um verdadeiro capitão, um Vasco da Gama que confia em Deus, mas não abdica da sua própria força. Como capitão que congrega e anima os companheiros, Oréga é muito semelhante a António Roque, na luta contra o fogo: «Mas António Roque saiu à varanda do pátio e com a sua voz calma e forte deu ordens. Num ápice juntou-se toda a gente da aldeia. António Roque tomou o comando e arrancou com aquela patuleia pela serra acima» (p. 96).

A cena da tempestade em *Mar Santo* e o quadro do incêndio em “O Lobo Branco” são momentos importantes no contexto geral do tratamento das forças da natureza na narrativa fonsequiana, porque revelam o carácter dúplice dos elementos: a água e o fogo são portadores de vida, mas também de destruição. Consequentemente, não há na narrativa de Branquinho uma visão falaciosamente idílica da natureza⁵³; porquanto a natureza não é uma moldura que sirva de adorno à acção dos homens, mas é uma “figura” actuante no texto. E, por isso, a representação das forças naturais é devedora da mesma estética complexa utilizada no tratamento das figuras humanas, mesclando os apontamentos mais realistas com as notações mais líricas, na busca de uma totalidade que dê conta da integridade do real: do humano, do natural e das suas mútuas implicações.

Ao nível mais restrito do contexto do conto em análise, o poder destruidor do fogo devorando a floresta prepara textualmente a ameaça da fera lendária – o lobo branco.⁵⁴ A aparição do lobo no segmento textual contíguo ao incêndio confere unidade

⁵³ Cf. Raul Lourenço, *A Figuração da Noite na Novelística de Branquinho da Fonseca*, p. 51: «(...) No entanto nenhum destes contos se institui como uma defesa bucólica e pueril da natureza, pois todos são atravessados por um profundo realismo, que foca tanto a crueldade da natureza como a superstição, o medo ou a violência humanas».

⁵⁴ «Telle est la vaste ambivalence du feu: cela va du feu de joie au feu infernal, de la douce intimité du foyer à l'héroïsme militaire, des élans de l'esprit ou de la passion aux fulgurantes apparitions de l'invisible. En

aos dois momentos narrativos e ambos precipitam o desfecho disfórico do conto. António Roque vê o lobo branco (p. 102) e entra, por esse facto, no grupo dos condenados que haviam sido apresentados na primeira parte do conto. A morte do pardal é o primeiro sinal de aviso sério: o protagonista tem de abandonar aquele espaço, porque ele já não o reconhece, e as pessoas trocaram a confiança pelo receio ditado pela superstição. Uma pequena passagem aparentemente anódina é um sinal perfeito deste medo ancestral. Agora, depois do encontro com o lobo, os aldeãos saúdam António Roque, dizendo «Deus o salve!» (p. 108). Ele próprio tem consciência da mudança de tratamento, porque reflecte sobre a fórmula de saudação: «(...) Quase todos preferem já o simples “Bom dia”. Porque usaram estes a antiga expressão religiosa? Não teriam qualquer intenção particular? Com certeza que não» (p. 108). É claro que a intenção particular é bem evidente, e a própria personagem acaba por duvidar, «começava a sentir um certo espírito de desconfiança, coisa a que nunca fora dado» (p. 108). O texto já havia alertado para esta mudança de comportamento dos aldeãos, quando no segmento anterior, numa cena aparentemente desconexa - a acção de graças depois da ceia em casa de João Polaco⁵⁵ - a dada altura da «lengalenga» (p. 104), depois de serem esconjurados os perigos das tempestades, o fragmento textual atinge o cume da sua justificação na economia da narrativa: «Para que o Sr. Antoninho Roque se livre de fazer alguma desgraça: Padre Nosso...» (p. 104).

Temido e evitado pelas pessoas, António Roque refugia-se na natureza mais amena, aquela natureza que, no seu percurso pessoal de homem, pertence a um passado que o aproxima do capitão D. Pedro e de Bernardo. A sua experiência de exclusão

vérité, le feu se confond avec la vie, mais une vie portée à un point extrême d'intensité.» (Jean Onimus, *op. cit.*, p. 67).

⁵⁵ A cena da reza «em volta da pobre mesa do João Polaco» (p. 103) funciona também como contraponto a uma cena idêntica que havia surgido antes – a acção de graças em casa do ti Januário. Embora as duas cenas tenham a mesma estrutura - são uma lengalenga monótona e ensonada - não são excrescências inúteis e dispersivas, pois enquadram-se perfeitamente na estrutura e no ambiente do conto, mantêm relações temáticos com o núcleo da história (há nos dois momentos de oração referências ao lobo branco) e permitem ao narrador traçar um quadro de solidariedade comunitária, materializada na variedade de contemplados pela oração, ao mesmo tempo que vão disseminando nótulas de vínculo realista. Assim, a reza em casa de ti Januário é intercalada por preocupações de natureza material («- Por alma do nosso avô Jorge: Padre Nosso...[- Quem tratou o boi manco? – Fui eu]» p. 89), porque se trata da casa de um lavrador abastado, uma «boa casa de lavoiira» servida por «nove criados e criadas» (p. 87). No pólo oposto, a oração em casa de João Polaco não é interrompida por questões de ordem patrimonial, porque o património não existe, existem apenas as pessoas, pobres e apresentadas sem ruralismos idílicos: «Ele, com o fato remendado e as mãos encascadas da resina, a mulher, insignificante e com uma cara de cortiça queimada; o pai e a mãe, carcomidos do tempo; o filho, de dez anos, aleijado duma mão, com olhar de bicho assustado...» (p. 103-104). A relação entre as duas cenas é estabelecida, de forma explícita pelo próprio texto, porquanto a segunda começa da seguinte forma: «Acabou a ceia e em volta da pobre mesa do João Polaco também se

comunitária permite-lhe um tipo de sensação que expande a vida, porque liberta o olhar da banalização quotidiana. É um sujeito apartado do sentir comum, que vê o que antes não via, havendo nesta nova capacidade de visão um subtil encontro entre o narrador e a personagem. O narrador prepara pictoricamente o cenário em que o olhar da personagem se liberta do peso das convenções, e, por esse motivo, descobre uma outra vida:

«O sol é maravilhoso na floresta. E mais de manhã ou pelo cair da tarde, quando uma luz de fios de oiro atravessa a folhagem do arvoredado que sonha.

Depois que os homens lhe eram hostis voltara-se mais para a natureza, e ficava esquecido a olhar coisas de nada, pelos recantos e paisagens que até então lhe tinham passado despercebidos.» (p. 107)

A revelação da vida da natureza, nomeadamente das árvores («a folhagem do arvoredado que sonha»), só é possível a um olhar não embotado, um olhar limpo e disponível, e cuja disponibilidade funcione, por metonímia, como espelho da leveza do espírito. O narrador de “Rio Turvo”, perdido nos seus pensamentos e atolado num terreno física e humanamente pantanoso, nunca esquece a presença das árvores, que simbolizam a outra vida em que António Roque também repara. Quando se apresenta na sala dos «trabalhos topográficos e de desenho» (p. 21) o topógrafo sente-se impressionado pela letargia sonolenta que entorpece o ambiente, mas é atraído pela paisagem vista da janela: «Pelas janelas via-se uma densa floresta de velhas árvores. Já não era aquele deserto de areia por onde eu tinha vindo. Fiquei surpreendido» (p. 21). A surpresa nasce do inesperado quadro que a janela lhe oferece naquele ambiente deteriorado, não nasce de uma súbita revelação, porque ele tem uma relação electiva com as árvores, que o aproxima de outros narradores e personagens que compartilham o substrato lírico dominante na voz poética do autor⁵⁶. Num dos seus excursos filosofantes, que depreciam «os espíritos pobres» que «nunca se libertam da ilusão e do mito das cidades» (p. 27), o narrador expõe claramente a ideia de que só um espírito liberto pode ser sensível à vida das árvores:

davam as graças a Deus.» (p. 103). A palavra “também” funciona como reactivador da memória do leitor e como elemento de ligação dos dois segmentos textuais.

⁵⁶ Recordem-se os versos do poema acima citado: «Sou donde as árvores falam/a língua que eu conheço».

«Conheço muitas pessoas que já não são capazes de sentir a vida de uma árvore, tanto o seu espírito se ressequiu e fechou. Outros, quanto mais a vida os calca e amarfanha, mais se abrem para a natureza, para as árvores, para os montes e para o céu. Ou para os animais.» (p. 27).

É evidente que o narrador, ao falar dos outros, está também, e fundamentalmente, a falar de si próprio. É ele quem, algumas páginas depois desta reflexão, consegue ver e dar a ver a secreta alma das árvores, uma alma que só é perceptível aos espíritos não ressequidos e àqueles que não conseguem encontrar o tom do concerto da vida, e procuram na natureza ou nos animais a harmonia que os homens desconhecem⁵⁷:

«À direita, a planície cinzenta e metálica do rio, a fita branca da estrada correndo paralela à margem; à esquerda, a floresta dos eucaliptos como gigantes que ali tivessem vindo beber água e ficassem encantados por qualquer feitiço.» (p. 34)

Em *Porta de Minerva*, a floresta constitui o espaço eleito de Bernardo, a personagem do romance que mais se aproxima da *persona* do autor. Nos seus passeios sanitários pelas florestas da região de Mortágua, Bernardo percorre a paisagem mais genuinamente fonsequiana, e no início da quarta parte do romance, o narrador deixa

⁵⁷ Em “Rio Turvo”, o apego aos animais é exemplificado em duas pessoas totalmente diferentes. Uma é “Chico Melena”, «célebre jogador de faca», que era «dono de um gato a quem tratava com um afecto e meiguice que contrastavam com o seu aspecto brutal e grosseiro» (p. 28). A outra é o estranho e intimamente dividido engenheiro chefe, meio poeta, meio engenheiro, que vive acompanhado do bode “Sócrates”, um animal devorador que goza de enorme liberdade, pois como confessa o dono: «Há animais a que se toma amizade como às pessoas.» (p. 20). Outros exemplos de estreita relação afectiva entre homens e animais encontram-se no conto “Leão” (*BP*) e em *O Barão*. Nos dois contos, o cão de Chínca e os cães do Barão são tratados como amigos. O Barão saúda mesmo os cães com uma cordialidade que normalmente não dispensa às pessoas: «Saímos do carro. Olhei em volta, mas a noite estava tão escura que não vi nada e senti um cão a cheirar-me as pernas. Vieram logo mais cinco ou seis, de várias raças e tamanhos, que se atiravam pelo Barão acima, a ganir de alegria. E ele abraçava-os e falava a cada um com palavras carinhosas» (p. 20-21). Os cães são também companheiros imprescindíveis nos contos “O Lobo Branco” (*CM*) e “Maria Francesa” (*BP*). No primeiro caso, os caçadores, sem os cães, ficam desamparados: «Os batedores tinham levado os cães e isto dava aos caçadores a sensação de que lhes faltava alguma coisa.» (p. 99). No segundo caso, o desamparo de Maria do Guadalupe, perante a incompreendida prova de gratidão do soldado francês, só é mitigado pelo cão: «Ele salta do cavalo e pega-lhe nas mãos. Só o cão ficou ao pé da rapariga; até as ovelhas se espantaram.» (p. 158). No conto “A Sombra” (*RT*), a companhia mais sólida do soturno Damião, a personagem central, é o cão: «Poisou a arma encostada aos joelhos e ficou a olhar para as brasas. O cão que vinha com ele deitou-se ao lado, com o focinho sobre as patas.» (p. 162). Os cães do Barão, saudando o dono, e o cão de Maria do Guadalupe, secundando e reconhecendo a dona na adversidade, aproximam-se da fidelidade mítica do cão de Ulisses.

transparecer a profunda implicação que mantém com a voz autoral, ao reflectir sobre a natureza eleita da personagem:

«O seu ambiente próprio seria a floresta silenciosa e serena, de raízes na terra e braços no céu. Aí, o sentido das coisas despe-se das roupas transitórias e o homem sente o contacto com a eternidade esquecida. Tudo se simplifica e nessa simplificação ganha verdade e força.» (p. 289)

Neste excerto está contida toda a explicação da presença da floresta na obra de Branquinho. Ao traçar o mapa do romance lírico de Vergílio Ferreira, Rosa Maria Goulart fala dos «espaços de eleição» que na narrativa vergiliana são «os espaços que reenviam às origens, próximas e remotas, isto é, à infância (...) e à primordialidade cósmica, onde tudo seria ainda novo e onde um equilíbrio entre as coisas e o sentido era ainda possível»⁵⁸. A montanha, que é um desses espaços, representa «o sossego possível para a mobilidade existencial da personagem, a metáfora da permanência que desafia a caducidade e a errância»⁵⁹. Esse porto de abrigo existencial é, na narrativa de Branquinho, representado pela floresta, como sugere o narrador de *Porta de Minerva*, no extracto citado, cujas linhas de força essenciais retomam o tom declarativo e confessional dos poemas de tema análogo. As árvores da floresta, «de raízes na terra e braços no céu» são um símbolo perfeito da vontade de resistência e ancoragem de muitas das personagens errantes de Branquinho, pois as raízes representam, segundo Jean Onimus, uma existência «stable, solide, prometteuse» e, são, ao mesmo tempo, um símbolo «d'une pensée structurée et féconde»⁶⁰. Ora, a errância física – eloquentemente demonstrada em “O Involuntário” (RT) - e os erros anímicos - que embaraçam múltiplas personagens, desde o truculento Barão ao seráfico Amorim de “O Anjo” (CM) - são um sintoma de uma inquietude existencial perniciososa, porque evidenciam a incapacidade de estruturar o pensamento de modo a eludir o fragmentarismo do mundo interior. E do error anímico como dispersão, facilmente se chega ao error como desvio contrário ao gozo pleno da vida. É sobretudo por esse motivo que as personagens que tiveram uma infância campesina regressam ao espaço originário; é também nesse contexto que as árvores, bem ligadas à terra, mas de

⁵⁸ Rosa Maria Goulart, *Romance Lírico – O Percorso de Vergílio Ferreira*, p. 217.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁰ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 145.

«braços no céu», são um símbolo de salvação⁶¹. Bernardo, por exemplo, quando está afastado das imagens virgilianas da sua terra natal, recupera o alento olhando, pela janela, o Choupal - *Ersatz* possível da floresta: «A hostilidade do meio desaparecera, para ficarem só aquelas velhas praxes e leis de que, na verdade, podia rir-se. Na janela tinha um belo quadro: os telhados da cidade a descerem para o rio, na outra margem as colinas verdes e mais ao longe o Choupal como uma floresta virgem» (p. 19).

No tempo das descobertas juvenis, a floresta é também um espaço de construção e afirmação da personalidade. A este nível, o conto “O Ninho” (*BP*) é um exemplo paradigmático. As personagens do conto são três adolescentes: Pedro, Chinca e Pitanga, e os três protagonizam episódios bem determinados. Pedro e Chinca conduzem a frustrada caça à raposa, e a diversão cinegética permite a Pedro um conhecimento emocionado da pobreza do amigo; os dois companheiros são ainda uma representação divertida, mas muito significativa, da dupla constituída por Sancho Pança e Dom Quixote⁶²; e os três participam num episódio de crime e castigo: o crime de quem não sabe respeitar as leis da natureza - Pitanga - e por isso deve receber uma lição inolvidável. No entanto, o herói do conto é Pedro, é ele a personagem que faz a ligação entre os vários episódios e está presente em todos, é com ele que o texto começa e acaba.

As várias peripécias do conto decorrem durante um dia inteiro, um dia plenamente vivido por dois garotos à solta na floresta, mas tudo se encaminha para que o núcleo da história se concentre num *momento* particular: o momento em que Pedro vence o medo e afirma um esteio essencial da sua personalidade em construção. O texto abre com um quadro luminoso que retoma os elementos pictóricos recorrentes em outros

⁶¹ Não é fácil resistir à tentação de pensar em *As Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke, nomeadamente nos “ambulantes” (“Fahrenden”) que surgem nos versos iniciais da Quinta Elegia: («Quem são os que são ambulantes, diz-me, um pouco/mais fugazes ainda do que nós, a quem aperta e apressa desde muito cedo/uma vontade insatisfeita sempre»), aproximando o texto do final da Segunda Elegia: «Ah, pudéssemos nós encontrar algo humano/puro, contido, simples, uma estria nossa de terreno fértil,/entre rio e penhascos.» (Rainer Maria Rilke, *As Elegias de Duíno*, tradução de Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p. 57 e 41).

⁶² A imagem divertida e bucólica de um Pedro-Quixote e de um Chinca-Sancho está sugerida no texto, mas em termos inversos; é Pedro quem «escarranchado no albardão de palha» se lembra das «pinturas do Sancho Pança» (p. 108). No entanto, naquele momento, regressando da feira, ele é mais Quixote do que Sancho, pois é Chinca quem lhe cede a montada, remetendo-se, inadvertidamente, a uma posição de escudeiro que acompanha a pé o seu senhor «feliz e poeta» (p. 109). Curiosamente, ao longo de *Bandeira Preta*, Chinca é várias vezes designado por “o outro” (e.g. p. 114) como se o senhor fosse realmente Pedro. Convém reafirmar, no entanto, que esta negligência do autor ou provável impertinência do leitor não tem nenhuma correspondência no plano da verdadeira amizade que existe entre os dois rapazes. Só há amizade entre iguais, e tanto Pedro como Chinca têm plena consciência desse pressuposto fundamental.

textos, particularmente em “O Lobo Branco” (CM): as ramagens, as fitas de luz⁶³. Pedro é imediatamente inserido no cenário, cujo lirismo é ainda mais perceptível ao narrador do que à personagem, porque «O que o chamava para a floresta era o medo, o mistério das sombras e das clareiras, e o silêncio que se fazia quando ele parava a olhar por entre os troncos negros das árvores» (p. 97). Pedro é, portanto, mais sensível às sombras da floresta do que à luminosidade, e, na verdade, a viagem essencial do conto é uma travessia de sombras: no espaço físico e nas veredas da alma, uma dupla viagem que recobre simbolicamente o «mistério ambivalente da floresta»⁶⁴. Por conseguinte, a «grande jornada»⁶⁵ anunciada no início do conto é, ao mesmo tempo, deambulação aventureira (a feira, a serra, os vários lugares da floresta) e incursão nos domínios mais fundos e solitários do “eu”. O movimento de interiorização da viagem vai sendo marcado pela evolução da luz: desde o nascer do sol que enfeita as folhas das árvores com «diamantes de orvalho» (p. 97) até à «noite cerrada» (p. 116) que instiga o adolescente a superar o medo e completar, com essa vitória, a parte mais importante da longa jornada. Entre os dois momentos temporais, marcando a passagem da despreocupação ensolarada ao combate nocturno, surge um dos quadros do entardecer, cuja força assimila as personagens:

«O Sol descia no horizonte em brasa, e aquele fim de tarde, sereno e na distância de quem o via dos altos da serrania, dava paz aos espíritos. Pedro, de cima da burra, feliz e poeta, admirava as tintas vivas da paisagem, num doce desenrolar de fantasias e sonhos, de que as palavras, atiradas a espaços, eram um disfarce vago. Por fim calou-se. E só então notou que o silêncio do Chinca já vinha de longe.» (p. 109)⁶⁶

⁶³ «Ao nascer do Sol as folhas das árvores eram diferentes: dum metal brilhante e enfeitadas com diamantes de orvalho. Através da ramagem densa, desciam fitas de luz que pintavam a relva de mais verde...» (p. 97).

⁶⁴ Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 331, s.v. “Floresta”: «(...) Outros poetas são mais sensíveis ao mistério ambivalente da floresta, que é ao mesmo tempo geradora de angústia e de serenidade, de opressão e de simpatia, como todas as poderosas manifestações da vida». Esta mescla de valores simbólicos está também presente no conto de Branquinho. Depois de referir o «medo, o mistério das sombras e das clareiras, e o silêncio», o narrador diz que, a pouco e pouco, Pedro «começava a sentir uma grande serenidade. Já não havia nem mistérios nem medo. Era tudo maravilhoso e natural.» (p. 98).

⁶⁵ «Naquele dia caminhava no seu passo apressado e certo, de quem ia virado a grande jornada.» (p. 98).

⁶⁶ Este tipo de “quadros” de fim de tarde são recorrentes nos contos fonsequianos. Veja-se, por exemplo, o seguinte excerto do conto “O Conspirador” (CM): «O pôr-do-sol transformava a paisagem infinita que ali tinha estendida aos pés. Caía até aos confins do mundo uma paz grandiosa, envolvendo tudo num silêncio religioso. Calaram-se e ficaram a olhar o horizonte desfeito em vermelho e roxo e azul. Da torre começavam a cair, espaçadas e tristes, as badaladas das Ave-Marias, de som lúgubre e acabado. Ficou outra vez a

Depois da cena do castigo aplicado ao Pitanga roubador de ninhós, Pedro regressa ao local da punição para libertar o rapaz. O texto é então atravessado por informações e alusões, tanto do narrador como das personagens, que pretendem criar uma atmosfera de mistério e medo. A noite adquire vários matizes de sombra, desde o «lusco-fusco» (p. 117) até à sombra total: «Tinha-se fechado a noite» (p. 118). A viagem de Pedro é ainda assombrada pelo peso nocturno da água («Meteram-se à água. O fundo de areia e lodo prendia os pés» p. 118), e pelas alusões fantasmagóricas referidas por Pitanga («As corujas caíam das árvores...» p. 117) e Chinca («É a Serra da Forca. Algum fantasma de enforcado...» p. 120). Todos estes elementos assustadores pretendem caracterizar a floresta como um espaço inquietante, um espaço-personagem, com o qual Pedro se vai confrontar, já não na companhia dos dois rapazes, mas sozinho, pois a luta contra o medo é um combate solitário: «E era só a si que queria provar a verdade, numa espécie de responsabilidade por si próprio, que o obrigava a justificar-se» (p. 122)⁶⁷. Por isso, parte sozinho em conquista iniciática do domínio de si, pois só vencendo o medo, a sua longa jornada ficará completa. O cenário da sua demanda é animado pelo «barulho do vento nos milheirais» (p. 123), pela água que lhe parece «mais funda» (p. 123) e pelas silvas que lhe dificultam a caminhada e lhe deixam os «dedos húmidos de sangue» (p. 123). Ao sangue juntar-se-á o «suor frio a escorrer pela testa» (p. 124), como sinal da dificuldade de uma viagem por entre «pinheiros que gemiam com o vento» (p. 124).

A circulação do vento na floresta, fazendo gemer os pinheiros e ramalhar as folhas grandes das árvores, cria uma “paisagem sonora”⁶⁸ que adensa a atmosfera de mistério, em conjunto com as metamorfoses da visão e as sensações do tacto. Na verdade, ao chegar junto do castanheiro⁶⁹, Pedro «Parou em frente da árvore. Ergueu a mão e

mesma paz e silêncio sobre o mundo. Deram mais alguns passos e envolveu-os a repentina noite das serras.» (p. 186).

⁶⁷ A consciência desperta de Pedro retoma nesta passagem do conto, a “lição” que o pai lhe havia dado no início do conto “Os Anjos”: «Pensa bem se és “capitão” só para aproveitares o que os outros fazem, ou para fazeres mais do que eles, para pensares melhor do que eles... – e até para dares o exemplo do que se pode fazer sozinho...» Na vida nada se faz sem esforço. E é preciso manter o espírito sempre alerta, principalmente em relação a nós próprios.» (p. 41).

⁶⁸ A “paisagem sonora” que neste texto se particulariza de acordo com as estratégias de criação de uma atmosfera de medo, circula por toda a narrativa de Branquinho, em conjunto com a paisagem visual. Sobre o conceito de “paisagem sonora” aplicado a vários textos românticos, *vide*: Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 91.

⁶⁹ A poderosa presença do castanheiro surge também no conto “O Conspirador” (CM): «Também os castanheiros ali estavam a murmurar ao vento e a recebê-lo no seu labirinto. Seguiu a passo, com as mãos na frente, não fosse esbarrar em algum deles.» (p. 201).

poisou-a sobre o tronco largo, monstruoso. Uma coisa tocou-lhe na cara. Estremeceu mas no mesmo instante reconheceu que eram os ramos a balançar» (p. 124). E ao afastar-se do local da sua luta, «virou as costas à árvore que parecia um gigante» (p. 124). Um gigante que já não assusta, porque Pedro leva, apertada na mão, uma folha roubada ao majestoso castanheiro: um símbolo de vitória, um troféu que distingue o vencedor. A árvore individualiza-se, pois a folha não é «dum castanheiro», mas «do castanheiro» (p. 127), é «aquela folha que era a prova da sua coragem» (p. 127). Curiosamente, quando Pedro regressa a casa, tendo «no olhar uma expressão serena» e falando «numa voz mais calma do que era habitual» (p. 126), só a mãe pressente que algo de muito importante se passou com o filho, «Só ela tinha percebido que acontecera mais alguma coisa» (p. 127), facto que também aproxima Pedro de Bernardo, pois tanto em *Bandeira Preta* como em *Porta de Minerva*, o pai é a figura do “saber”; a mãe é a é a figura do “pressentir” e do “sentir”. Nos dois textos, os pais falam e dão conselhos, muitas vezes desvinculados da realidade dos filhos; as mães falam menos, mas percebem mais⁷⁰. A mãe de Bernardo é «fina psicóloga» (p. 110), a mãe de Pedro age como fina psicóloga; é, por isso, muito relevante que só ela tenha compreendido, através do coração inquieto, a viagem do filho pela noite da floresta.

2. 2. O rio

A água é um dos elementos mais recorrentes na obra de Branquinho. No mapa da narrativa lírica adquire especial relevo a água doce, porque o rio faz parte do *locus* de eleição; mas do mesmo modo que a floresta, também o rio tem uma dupla funcionalidade,

⁷⁰ No conto “Maria Francesa” (*BP*) Maria do Guadalupe fica muito perturbada depois de encontrar o soldado francês moribundo, e a sua perturbação também provoca a desconfiança da mãe: «E deitou-se na cama, que não tinha cara para falar a ninguém. Só via o homem com os olhos a arder e com a roupa cheia de sangue. Se dissesse, iam-no lá acabar. Chorava sem razão: fez desconfiar a mãe.» (p. 154).

pois a corrente fluvial é, ao mesmo tempo, a corrente «da vida e da morte»⁷¹. Nos contos de *Bandeira Preta*, essa duplicidade simbólica é assegurada pelo rio e pelo barco. No conto inaugural, “Bandeira Preta”, inicia-se uma viagem pela vida dos dois adolescentes protagonistas, e no conto derradeiro, “Um Peixe Gordo”, a morte de Chinca desfaz o par de aventureiros e encerra, de forma brutal, a idade infantil de Pedro. Ambos os contos são atravessados pelo mesmo rio; mas o barco de piratas que no primeiro conto é símbolo de aventura e descoberta⁷², transforma-se, no último conto, em barca de Caronte. Note-se, no entanto, que no conto inicial já estão anunciadas algumas linhas temáticas que definem o carácter das personagens bem como o seu destino, nomeadamente a morte de Chinca. Na verdade, as diferenças sociais entre os dois rapazes, que serão retomadas em outros contos do ciclo, surgem logo no início através dos lugares que ocupam na hierarquia do «veloz Falcão» (p. 11). D. Pedro é o capitão, Chinca é o piloto, e essa desigualdade de estatuto reflecte-se na indumentária de brincadeira: «Pedro, de chapéu largo e alfange à cinta, O Chinca mais modesto nas armas, que não passavam de navalha e fisga...» (p. 13). A morte do piloto Chinca está anunciada na referência à dificuldade da pesca:

«O rio estreitava, mais fundo. Era ali, nas tocas da margem, que se escondia o peixe graúdo, safado para o anzol e que tinha de ser caçado de mergulho, com os olhos abertos e a mão enfiada nos buracos. Nestes fundões as varas não chegavam.» (p. 15)

Este tipo de pescaria, que para Pedro não passa de um passatempo, será para Chinca um meio de sobrevivência, e, por isso, no conto final o barco cheio de pedras (p.199) «de fundo para o ar», mostrando «o limoso das tábuas podres» (p. 205) representa para Pedro o fim das brincadeira, e para Chinca o fim da vida. As informações sobre o carácter traiçoeiro do rio, anunciadas no texto inaugural, são retomadas no último conto,

⁷¹ Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 569, s.v. “Rio”.

⁷² O espírito de aventura é bem transmitido pelo apontamento que Pedro escreve no seu diário de bordo, logo no início do conto: «D. Pedro, capitão, com seu livro de bordo aberto a folhas tantas, olhou o céu e tomou nota:

Rio das Trutas. Setembro, 14.

6 horas da tarde. Vento suão.

Moiro na costa.

Largamos com rumo a noroeste. (p. 11).

preparando a imagem funérea do corpo de Chinca «encostado à margem, num oscilar lento de erva aquática» (p. 208):

«Os peixes grandes é nos buracos que se apanham bem; ou à rede. No anzol não pegam. Mas meter a mão num buraco de raízes, estacarias ou loca de pedra, não é tão fácil como dizê-lo. (...) Mergulha-se até ao fundo, onde é mais frio, e, com os olhos abertos, naquela luz esverdeada e baça da profundidade procuram-se os buracos. Então, como quem não se importa que lha cortem, mete-se a mão...» (p. 206)

Morrendo no rio, ao tentar pescar um peixe gordo, Chinca cumpre um destino de piloto pobre e esfarrapado; a sua última imagem é ainda reforçada pela roupa, o sinal mais visível e inevitável da sua condenação: «Desdobrou o casaco e estendeu-lho por cima do peito, o casaco tão velho, todo cosido. A mãe tinha razão: estragava muito os fatos. – O menino Pedro dá-lhos que são novos, ele derrete-os...-» (p. 210). A última travessia do rio a bordo do «Falcão» é uma viagem de morte e de vida. O bater dos remos «pesado e triste como asas mortas» (p. 210) impele o cadáver de Chinca que «atravancava da proa à ré» (p. 210) o barco caixão de um menino que não precisa de terminar a infância, porque nunca foi criança. Mas o final do conto marca a morte da infância de Pedro e o início de outra idade, marcada pelas lágrimas, mas também pelo apelo erótico⁷³, que vai desenhando relações humanas diferentes, transformando o círculo restrito que morre com Chinca:

«Pedro, metendo bem os remos na água, puxou com mais força.

Rebentaram-lhe as lágrimas, que rolaram pela cara abaixo. E reparou nas

⁷³ A sensação de tempo de fronteira é muito nítida na cena do beijo. Lídia é uma rapariga mais madura do que Pedro, pois o rapaz ainda não entende muito bem a diferença entre as coisas sérias e as brincadeiras, no que diz respeito às manifestações físicas do afecto: «Deu um passo e agarrando-a pela cintura colou-lhe a boca aos lábios grossos e vermelhos, num beijo premente. A rapariga atirou um sacão para se libertar, mas no mesmo instante abandonou-se como se um entorpecimento súbito lhe tivesse quebrado as forças. Quando ele a soltou dos braços, viu-lhe os olhos brilhantes e doces, como se tivessem lágrimas, tomarem de súbito uma expressão dura e faiscante de raiva. Deu um passo atrás e tirando a foice que tinha na cinta, sibillou numa voz abafada:

-Olhe que eu!... Você não sabe quem eu sou!

-Ficaste zangada?

Olharam-se, calados. Ele acrescentou:

-Desculpa. Fiz isto a brincar.

Como se esta palavra a tivesse ofendido mais, voltou-lhe as costas para esconder as lágrimas que lhe rebentaram dos olhos.» (p. 204).

pernas brancas, como colunas de pedra, daquela que estava metida na água até às coxas. Era a que tinha dito: -...Pedi primeiro! Um peixe gordo!...» (p. 211)

Em *Porta de Minerva*, Bernardo, a continuação de Pedro, também é associado várias vezes ao rio. Correm no romance dois rios completamente diferentes: o rio da infância, que Bernardo visita nos tempos de férias, e o rio Mondego que, ao contrário do outro, «não dá peixes, só dá poesias» (p. 257). Em Coimbra, o rio funciona para o inconformado estudante como um dos elementos de apelo à fuga⁷⁴. É, por isso, sintomático que o rio constitua, em alguns passos, um componente da paisagem avistada da janela do quarto, estabelecendo a diferença entre o espaço recusado e o espaço desejado. E, em sintonia com a imagem final do último conto de *Bandeira Preta*, o rio surge no romance em ligação com a mulher, como se pode ver no seguinte “quadro”:

«No caixilho da janela via-se, ao longe, a paisagem feminina, verde e macia. Ia estar um lindo dia de sol. Talvez Elizabeth costumasse passear de manhã (...) Olhou através da vidraça o arvoredado denso do Choupal, adiante, na curva do rio, aquela curva cheia de doçura e sonho...» (p. 161)⁷⁵

A «paisagem feminina» que Bernardo namora da janela é textualmente antecipada pelo desenho que ele vê através do espelho, «um desenho de nu que tinha na parede, em frente, um belo desenho» (p. 160); e a referência à curva do rio, «aquela curva cheia de doçura e sonho», é contextualmente integrável numa dimensão de fantasia erótica, pois, como diz Bachelard, a função sexual do rio «é a de evocar a nudez feminina»⁷⁶. O rio é também um dos locais predilectos de Catarina, o seu «éden de jovem deusa pagã» (p. 283), a lembrar o cenário erótico e pagão em que se movimentam as três Graças nazarenas de *Mar Santo*:

⁷⁴ O comboio é outra presença recorrente, simbolizando o desejo de evasão.

⁷⁵ Uma situação com elementos semelhantes marca o fim do encontro entre Bernardo e Palmira: «Bernardo reparou que tinha ficado parado no meio do quarto, com uma sensação de vazio na cabeça, e caminhou para a janela, encostou-se ao peitoril, ficou debruçado para fora, a receber na cara o hálito fresco da manhã. (...) Sobre os montes de Santa Clara, do outro lado do rio, o longo convento caiado de branco, com muitas janelas pequenas, dava à paisagem um ar triste.» (p. 179).

⁷⁶ Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 36.

«Em Coimbra tinha ido já algumas vezes nadar um recanto bucólico do rio, donde se via ao longe a cidade; mas começara a notar que algumas pessoas a seguiam para ficarem a espreitar escondidas entre os salgueiros, o que lhe tirava uma parte do prazer e lhe desagradava. (...) Contudo não renunciava à volúpia de mergulhar uns momentos na água tépida e transparente, adormecida na concha de fina areia branca.» (p. 283)

No ambiente bucólico dos tempos infantis, Bernardo também encontra motivos de enlevo erótico, sobretudo na contemplação de Marta, a filha do caseiro: «Quando de manhã vinha da caça, Bernardo dava uma volta para passar na várzea onde ela andasse a cantar e gostava de a ver na rega do milho, fresca e rosada, de saia arregaçada e fina perna à mostra» (p. 294). É, no entanto, em certas paisagens nocturnas, que a personalidade de Bernardo mais se aproxima da de Pedro, havendo mesmo, por vezes, situações cujos elementos tornam os dois textos quase sobreponíveis, como, por exemplo, o trecho seguinte, que faz lembrar a deambulação nocturna de Pedro no conto “O Ninho” (BP):

«E desceu direito ao rio, a corta-mato, por entre o milho alto que lhe fustigava a cara. Atravessou a ribeira, aos tropeções à água e às pedras, e do outro lado começou a furar a direito por entre o matagal, na direcção de onde lhe pareceu ter vindo a voz. Com os olhos já afeitos à escuridão, ia trepando a encosta, sem esbarrar com os troncos dos pinheiros.» (p. 295)

Ainda no domínio do paralelismo das situações e das personagens proporcionado pela presença do rio, é necessário recordar o conto “O Lobo Branco” (CM), pois António Roque, o estudante em férias, aproxima-se de Pedro e Bernardo através de múltiplos liames de natureza social e idiossincrásica, e também através da atracção exercida pelo rio da infância, que, num momento particularmente angustiante da idade adulta, lhe aparece como «um amigo puríssimo», perdido num tempo irremediavelmente passado, só recuperável através de uma memória de alegria infantil, já fora do tempo real e quotidiano⁷⁷:

⁷⁷ Cf. Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique*, p. 101: «Retrouver une vieille mémoire, ou rêver, c’est toujours sortir du temps, sentir la joie».

«O aparecimento do ribeiro, em baixo, luminoso e apertado entre a verdura das margens, deu-lhe a alegria de quem encontra um amigo puríssimo que já não visse há muito tempo. Ali, nas represas, costumava no Verão tomar banho, nu e livre como animal bravio.» (p. 109)

A visão do ribeiro como «amigo puríssimo»⁷⁸ poderia, sem grandes variações, ser partilhada por muitas personagens que viveram a infância no campo. Mesmo Amorim, a alucinada personagem de “O Anjo” (CM), que passara a infância no «solar dos pais, grandes senhores muito ricos, que viviam na província» (p. 27), depois do acto definitivo que marca o momento central da sua vida, caminha ao longo do cais, no sentido do rio, terminando num cenário em que a lua, saindo de «trás dos montes» dava «uma aparência humana a todas as coisas, desde as árvores, com seus braços e murmúrios da folhagem, até às águas, com um rolar de multidão» (p. 27). E é neste lugar, em que são retomados alguns elementos próprios das paisagens nocturnas da floresta, que Amorim, vendo brilharem «ao longe, amontoadas, as luzes da cidade» (p. 27), finalmente se acalma, olhando o rio:

«Então sentou-se sobre uma pedra e ficou ali esquecido, a olhar as águas do rio, que deslizavam a seus pés, silenciosas e mais brancas do luar» (p.27)

Nos contos de ambiente citadino também surge, portanto, a presença do rio, nomeadamente naqueles em que a história, ou parte da história, se desenrola no cais, como, por exemplo, “Jack” (RT), “A Prova de Força” (RT) e “A tragédia de D. Ramon” (CM). No entanto, em nenhum destes textos, o rio aparece como «amigo puríssimo», porque não faz parte do *locus* de eleição. Muito pelo contrário, os rios citadinos partilham o carácter morboso da cidade; não são a água viva que chama as personagens ao repouso revitalizador ou à demanda superadora do medo, da perda e da indecisão. As personagens estão intimamente ligadas ao espaço, por metonímia ou metáfora⁷⁹, e, por conseguinte, as características materiais da água reflectem a psicologia das figuras humanas.

⁷⁸ Cf. a seguinte afirmação de Gaston Bachelard: «A água é objecto de uma das maiores valorizações do pensamento: a valorização da pureza.» (*A Água e os Sonhos*, p. 15).

⁷⁹ Jean Yves-Tadié, *op. cit.*, p. 77: «Le lien entre le personnage et le paysage (le mot englobe la chambre, la maison, tout décor) est donc étroit. Le personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore».

No conto “Jack” (RT), a descrição do cenário do cais tem a função inicial de estabelecer uma falsa diferença entre a modorra letal do ambiente e a inquietação doentia de “Zé Fole”. A paisagem visual e olfactiva é essencialmente escura e bafienta desde as primeiras informações do *incipit*. O «sol alto» - sol de calma “anti-mirandina” - «fazia as sombras pequenas e do pavimento de pedras escuras, ligadas pela massa negra do pó de carvão, vinha um bafo que cheirava a sujo» (p. 89). Contrastando com o torpor do ambiente visual e olfactivo, a paisagem sonora é invadida por «um rumor difuso (...) a bater dentro da cabeça, um martelar em chapa de ferro, compassado, lento, vibrante» (p.89)⁸⁰. Todo o cenário é atravessado por uma sombra funérea bem sintetizada nos três homens que dormiam «estendidos no chão, como mortos atirados para a valeta» (p. 89). E a completar a atmosfera de ruína, é muito impressiva a imagem dos barracões escuros que escondiam «um navio de que se via só a grande chaminé donde saía um vagaroso penacho de fumo» (p. 89). Evidentemente, o «vagaroso penacho de fumo» que sai da chaminé do navio nada tem que ver com os fios de fumo que sobem das casas rurais nas paisagens virgilianas, próprias do espaço de eleição da narrativa do autor⁸¹; é um fumo que facilmente se associa à negrura geral que obscurece o ar, o chão e a «água suja» a que um pescador lança as redes, para apenas recolher «sete ou oito camarões aos saltos» recomeçando a pescaria «com a calma de quem não espera mais do que aquele pouco» (p.98).

O contraste entre a inquietação destrutiva de “Zé Fole” e a letargia do ambiente é, portanto, apenas superficial; a apatia circundante parece não se solidarizar com a inquietude sentimental que domina a personagem, mas todos os sinais descritivos que enformam o cenário do cerco ao marinheiro “Jack” apontam no sentido disfórico de uma «imobilidade inquietante» (p. 106), prenunciadora da desgraça. Os próprios barcos que se encontram «no meio do rio» são «pintados de cinzento-escuro» e «viam-se as jangadas suspensas no declive do cordame dos mastros, como se estivessem já a ser atirados à água, num salve-se quem puder. Tinham um ar solene e trágico aqueles barcos negros ...»

⁸⁰ Um pouco mais adiante é de novo realçado o barulho irritante da paisagem sonora do conto: «Mas àquela hora tudo parecia abandonado e adormecido. Só o roer da mesma roda dentada vinha não se sabia donde, agora de mais longe, num taquetaque seco, nítido e duro, impróprio daquele ambiente de sonolência e de abandono.» (p. 97).

⁸¹ Um outro ângulo de visão do cenário permite visualizar um quadro em que há alguma alegria, que é, contudo, desfeita pelo contexto: «Os montes de mercadorias empilhadas formavam ali um labirinto, entre as docas e o rio. E, para aquele lado, os mastros dos navios, as grossas chaminés fumegantes, as bandeiras de cores vivas, pintavam um quadro alegre.» (p. 96-97).

(p.97). Os barcos e o rio de «águas coalhadas de navios fantasmas (...) uma água grossa e parada» (p. 106) fazem parte de uma mesma paisagem essencialmente negativa e flébil, capaz de, em suma, infeccionar as personagens, ao contrário das paisagens fortes e revitalizadoras.

No conto “A Prova de Força” (RT), a água do rio também é essencialmente negativa. O narrador diz que «o rio» é «cinzento» (p. 179) e a personagem central, que transforma o narrador num interlocutor forçado, diz que «é negra, a água do rio...» (p.183), estabelecendo assim uma ligação entre a água “poluída” e a relação manchada de suspeita e ciúme que mantém com a mulher que atirou «para o luxo» (p.183), vindo depois, inadvertidamente, a atirá-la para o “lixo” representado pela negridão da água, quando o barquito se virou (p. 184). A sensação de abandono que atravessa o texto, através da figura do «velho de cabelos brancos» (p. 177) perdido nas suas recordações amargas, é bem simbolizada pela água impura, pelo barco virado, e também pelo «grande paquete estrangeiro» que «dormia encostado ao cais, abandonado» (p. 179), como se já não houvesse oportunidades para grandes viagens de descoberta, aliás totalmente desvalorizadas pela personagem⁸². A imagem do navio abandonado permite a ligação de “A Prova de Força” com o conto que em *Rio Turvo* lhe é contíguo; pois “A Estátua”, embora não seja uma história passada no cais, recupera a atmosfera aquática através da projectada e gorada «homenagem aos humildes da epopeia dos Descobrimentos» (p.194)⁸³. Os dois textos são ainda aproximados pelo tipo de personagens e pela situação: em ambos os casos, um jovem hesitante é interpelado por um velho senhor de outros tempos que precisa de um interlocutor mais silente do que participante. Por conseguinte, mesmo ao nível estrutural os dois contos são similares, pois a narrativa base é apenas um pretexto para que a personagem superveniente conte a sua história, que será o núcleo do conto, embora as reacções do narrador ouvinte não sejam descuradas e adquiram especial relevância quando entendidas como elementos definidores de um tipo de personalidade com traços comuns a muitas das personagens dos contos de *Rio Turvo* e mesmo de outros textos.

A água como matéria negra e disfórica surge também em “A Tragédia de D. Ramon” (CM), quando Ramon se aproxima do cais onde vai ser humilhado. A água, como

⁸² «Já andei naqueles barcos...Naqueles, não; noutros como aqueles...Fez bem em não falar de aventuras (...) Em não falar de sonhos de países desconhecidos, dessas coisas que são mentiras...» (p. 178).

que acompanhando a degradação da personagem, «deslizava lá em baixo, viscosa e turva» (p. 60); o transatlântico que Ramon vê aproximar-se deslizava «sobre as águas negras» (p.61); e quando Ramon escorrega entre o barco e o cais, cai «lá em baixo, de chapão, na água suja, oleosa» (p. 62). Acompanhando a viscosidade visual e táctil da água, que para a personagem é definitivamente não navegável, a paisagem sonora é também ensombrada pela sereia de um navio que emite «um ronco de monstro» (p. 57) que gela de terror o homem que está no cais mas não espera ninguém, não podendo participar da alegria geral das pessoas que festejam a chegada do navio, «no meio dum burburinho de gritos alegres, de bocados de frases atiradas ao ar» (p. 61).

Pelos exemplos apresentados, facilmente se conclui que o barco e a água são, nos contos de espaço citadino, elementos predominantemente associados a situações desagradáveis; o rio não é nem «amigo puríssimo» nem caminho de salvação, é local de penitência e barreira líquida, turva, em conformidade com o estado de espírito das personagens.

O rio e o barco são também dois elementos recorrentes no conto “Rio Turvo” (RT). A visão inquietante das águas está marcada logo no título do conto, pois, ao longo de todo o texto, o rio surge como uma entidade insondável, uma espécie de divindade maléfica, cuja força se assemelha ao poder do mar em *Mar Santo*. Há, porém, diferenças essenciais entre o conto e a novela no que respeita à simbologia das águas⁸⁴. Em *Mar Santo*, o mar é o amigo-inimigo que destrói, mas também alimenta, é uma personagem que faz parte integrante da vida dos pescadores; existe entre o mar e as pessoas uma ligação forte e ancestral que transforma o mar numa força temível mas reconhecível e aceite. Em “Rio Turvo”, pelo contrário, o rio nunca chega a fazer parte da vida dos homens do estaleiro, porque eles têm a ilusão de estar de passagem, e, sobretudo, porque a água do rio nunca é doce, nunca é amiga; é sempre turva. A primeira descrição do rio acentua a dimensão de perigosidade e traição, duas características que serão exemplificadas ao longo da narrativa:

⁸³ Curiosamente, a personagem que pretende promover a homenagem vive na «Avenida Vasco da Gama» (p.190) e o engenheiro que pretende destruir o projecto chama-se «Bartolomeu Pinho» (p. 196).

⁸⁴ Cf. Lays Bairão Leite, *A Simbologia Arquetípica das Águas em Mar Santo e “Rio Turvo” de Branquinho da Fonseca*, passim.

«Atrás de mim tinha ficado o rio espraído num estuário sem fim, revoltado, turvo e perigoso pelas correntes e baixios traiçoeiros.» (p. 10)

O rio ora é extenso como um mar devorando o espaço⁸⁵, ora se insinua em esteiros que, invadidos pela água, são apresentados na sua forma mais labiríntica e assustadora, comparáveis a «um polvo com braços de lodo»:

«Já tinha reparado que, de longe em longe, havia uma espécie de esteiros por onde o rio entrava e se espraíava, embora só, talvez, em braços de uma delgada camada de água. Era um polvo com braços de lodo.» (p. 14)

Segundo Lays Bairão Leite, «em “Rio Turvo”, as saídas estão temporariamente vedadas, pois o rio transforma-se em pântano, antes de abrir-se para o mar»⁸⁶. De facto, é a textura pantanosa que domina o espaço do conto, estabelecendo-se uma estreita relação entre o pântano físico que condiciona os movimentos das personagens e o pântano moral que as aprisiona em circuitos comportamentais envenenados, pois «ninguém duvida» que «entre a paisagem e o animal que a habita há uma relação directa» (p. 51).

A imagem plasticamente impressiva dos esteiros como «um polvo com braços de lodo» estende-se pelo texto todo, como imagem matriz geradora de nexos imagísticos e metafóricos que incrustam o homem no espaço, num amplexo asfixiante. O conto poderá desenvolver-se a partir dessa imagem infernal⁸⁷ que associa a clausura labiríntica ao peso lodacento da água («braços de lodo»). Efectivamente, os «braços de lodo» tocam toda «aquela galeria de duros comparsas de um grande drama» (p. 28), homens condenados pela vida, pois só ali iam parar «os que já tinham passado por toda a parte, ou - era o mesmo - os que não podiam ir para outro sítio» (p. 30), homens falsamente domesticados pela exaustão física, lobos solitários para quem a solidão é perigosa e que, por isso, tem de ser evitada, como diz, de forma convincente, o engenheiro director: «antes mal acompanhado que sozinho. Boi em manada não marra» (p. 35).

⁸⁵ «A paisagem da janela era o rio, um rio que parecia um mar, com vinte quilómetros de largo, a que por vezes não se via a outra margem.» (p. 26).

⁸⁶ Lays Bairão Leite, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁷ Cf. Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 533, s.v. “polvo”: «O polvo, animal disforme e tentacular, é uma representação significativa de monstros que simbolizam habitualmente os espíritos infernais, e até mesmo o próprio inferno».

Em “Rio Turvo”, o rio está indelevelmente tocado pela sombra da morte, da morte física e definitiva e da morte da dignidade e da vontade. É ao rio que, com regularidade, é compulsivamente atirado D. Nuno Sebastião Pereira de Almada, pomposo de nome, mas «de presença, tosco e desprezível» (p. 59), um fidalgo analfabeto tratado como «um cão sem raça» (p. 59); é «nas águas negras do rio» que naturalmente vão desaparecendo corpos, não tendo os homicídios qualquer motivo justificador, como se o crime fizesse parte das rotinas quotidianas daquela «gente difícil»:

«Mas lidava com gente difícil. Bem o sabia. Eles tocavam no barracão; cantavam, mas no dia seguinte aparecia um homem morto num dos caminhos do areal, ou desaparecia algum nas águas negras do rio.» (p. 35)

É finalmente no rio que se dá o desenlace da frustrada e “pantanosa” relação entre o narrador e Leonor, a única «flor do pântano» (p. 42). É o engenheiro chefe quem designa Leonor por «a flor do pântano». Curiosamente, ele tem necessidade de explicar logo de imediato o que é o pântano: «O pântano não somos nós, é claro, refiro-me ao verdadeiro pântano...que vamos transformar no maior campo de aviação da Europa» (p.42). É evidente que a urgência de tal explicação é contraproducente. Tanto o engenheiro como o narrador compreendem que o “verdadeiro pântano” é mais humano do que físico, e o leitor também poderá partilhar de tal entendimento, sobretudo depois da apressada ressalva da personagem. É através da sensibilidade do narrador que a paisagem pantanosa se transforma em atmosfera geradora de um estado de tensão propiciador de uma visão desfocada da realidade; as águas ganham vida, e a sua representação verbal é marcada por um ritmo ascendente e arfante, construtor eficaz de uma paisagem sonora que metamorfoseia o rio em personagem noturna e ameaçadora:

«Conforme o silêncio da noite ia crescendo, o coaxar das rãs ao longe, nos pântanos, o coro ensurdecido dos ralos, iam subindo, o deslizar do rio, que durante o dia era imperceptível, ao cair das primeiras sombras começava a erguer um leve murmúrio e por fim vinha da sombra imensa daquelas águas escuras, um ciciar, um rolar, um engolir imenso e aterrador. Era uma enorme planície líquida que nós sabíamos ser apenas um rio a correr para o mar. Mas não podíamos ficar insensíveis àquele estranho arfar na sombra, que subia como um bafo sobrenatural de monstro prostrado.» (p. 48)

O rio como monstro arfante e prostrado atrai à sua órbita outros monstros ou outras monstruosidades que proliferam sobretudo durante a noite, quando as sombras e a água se unem criando um ambiente de estranheza, de ansiedade, e inquietude anímica e corporal. No espaço concentracionário do barracão onde dormem os trabalhadores, o desejo sexual, repisado pela exaustão muscular, liberta-se dos corpos, como fantasma errante, e parte em busca de Leonor, atravessando «aquelas paredes húmidas, aqueles corredores escuros» que «não bastavam para a isolar» (p. 70). Leonor transforma-se na presa cobiçada pela «fome dos machos sequiosos que ela sentia pegar-se-lhe à carne, e que quanto mais queria sacudir de si mais lhe ia amolecendo a vontade» (p. 45-46). Tanto os homens como Leonor são, portanto, contaminados por essa «onda magnética» (p. 70), instintiva e tirânica, que domina tudo, natureza e seres humanos, e que é representada pelo «rio turvo» que «crescia, crescia sempre, passava sobre o mundo e levava tudo...» (p. 79).

O íman de um destino penumbroso, que atrai tantas personagens de Branquinho, conduz Leonor aos braços lodosos do seu próprio labirinto. O narrador, tão perdido nas suas indecisões essenciais como a rapariga, ainda tenta ser uma pálida imitação de Ariadne; mas Leonor, entrando no texto «vestida de branco» e atravessando «a correr num voo de borboleta» (p. 33), inscreve-se numa imagem de fragilidade e insegurança, que não salva nem permite salvação. Por isso, o barco final que a afasta do pântano do desejo cego e do afecto indeciso «flutuava como uma folha sobre a corrente» (p. 86); é um barco sem remos e sem rumo certo, perdido num rio, «planície cinzenta e metálica» (p. 33), mais associado à morte do que à vida. A anotação das incertezas do narrador, através da reduplicação final - «Talvez...a salvassem» e «Ou talvez não quisesse voltar» - (p. 86), abre o texto a uma dúvida que o contexto parece pretender eliminar. O leve tom ofeliano⁸⁸ do final do conto abre passagem às águas fúnebres, totalmente diferentes das águas benfazejas que acariciam Oréga na sequência final de *Mar Santo*. No final de ambos os

⁸⁸ Lays Bairão Leite, apoiando-se nos comentários de Bachelard, diz que «a figura de Leonor relembra a de Ofélia de Shakespeare.» (*op. cit.*, p. 90). Luísa Dacosta matiza um pouco a aproximação entre as duas figuras, dizendo apenas que «o desaparecimento de Leonor (...) tem o seu quê duma misteriosa e retornada poesia ofélica.» (*art. cit.*, p.6). A leitura de Luísa Dacosta segue mais de perto a vaga alusão do final do conto, pois a partida de Leonor não é florida nem musical, dois adjectivos que, segundo Michel Tournier, caracterizam a morte de Ofélia: «Le saule pleureur décore classiquement les tombes. Mais ses branches, gracieusement renversées, miment un chagrin léger et souriant. L'incarnation de cette mort s'appelle *Ophélie* (du drame de Shakespeare *Hamlet*). Désespérée, elle se donne dans une rivière une mort fleurie et musicale. Elle est la soeur des nymphes grecques et des nixes germaniques.» (*Le Miroir des Idées*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 52).

textos estão presentes a água e o barco, como signos maiores que atravessam as duas narrativas; mas ao «rio turvo» opõem-se as ondas do mar como «línguas mansas» e o barco sem remos é substituído pelo «Digna Flor 2», o barco de Oréga, barco de trabalho e de futuro, transformado em símbolo de esperança, através do reconhecimento do amor partilhado entre o jovem pescador e Inês. No final de “Rio Turvo”, a água e o barco materializam, numa imagem de dispersão descendente, toda a espessura de frustração e incapacidade que havia aperreado as personagens ao longo do conto. No remate de *Mar Santo*, surgem a amizade e o amor – dois sentimentos totalmente afastados do universo humano de “Rio Turvo”⁸⁹ – associados à alegria e à esperança, numa imagem de concentração ascensional que irmana o homem e a natureza. O mar torna-se «manso», solidariza-se com a personagem, que reconhece, do mesmo modo que o rio é «amigo puríssimo» dos homens que também reconhece. A água do mar dulcifica-se, e o monstro tenebroso mostra a sua face de ribeiro dócil, espalhando no final da novela um «coro»⁹⁰ de serenidade e harmonia, cujo lirismo constitui um dos *momentos* mais felizes de toda a narrativa de Branquinho da Fonseca:

«Uma funda alegria irradiava da sua expressão calma. As ondas eram línguas mansas a lambem-lhe as botas de borracha. Estava uma noite escura. Mas nem reparava para onde ia, a ouvir a surdina da sua toada saudosa, caminhando ao acaso, em frente, a olhar o crescente da Lua, que era, no céu, outro barco a subir, a subir sempre, enquanto a seu lado, o mar, num espalhar manso, erguia o coro sereno, que também lá chegava, às estrelas.» (p. 210)

⁸⁹ O próprio narrador de “Rio Turvo” reconhece, várias vezes, essa ausência de afectos: «Ali, não vivíamos num ambiente de solidariedade social. Ainda hoje não sei se compreendi as razões disso. A verdade é que no fundo de cada um de nós sentíamos um inimigo dos outros. Havia uma falta de boa vontade, de compreensão e de tolerância que não era natural entre pessoas do mesmo nível e sem ambições que se chocassem.» (p. 69); «Não tinha ali amigos, no verdadeiro sentido desta palavra: amigos. São coisa rara e que leva tempo. Nem podia vir a tê-los, porque ali até as amizades eram provisórias. Podíamos conviver anos, que aquela sensação de transitório e de instabilidade de tudo e em tudo, seria sempre a mesma. Por isso não tinha confidentes. E isto faz falta.» (p. 81); «Afim, que podia eu oferecer-lhe, que valesse a pena trazê-la para o meu sombrio caminho? Esta prudência deu-me a calma de pensar que se eu punha o problema assim com esta verdade, é porque não a amava. Não sou dado a paixões. Falta-me aquele dom de alucinação ou de poesia necessário para essa força. Não sou místico nem poeta. E sei que, no fundo, as paixões desses são como as minhas, uma força da natureza a cumprir-se.» (p. 83).

⁹⁰ O carácter eufórico do “coro” em *Mar Santo* torna-se ainda mais relevante se o compararmos com o “coro” disfórico e pantanoso que atormenta o narrador de “Rio Turvo”: «Toda a noite o coro das rãs dos pântanos, entrando pela janela aberta, me encheu o quarto e me estonteou a cabeça, enquanto os mosquitos zumbiam em volta e se me espetavam na pele da cara. A animalidade grosseira dos meus companheiros que ressonavam, nas camas ao lado, era como chicotadas nos nervos (...) Ouvia lá fora as corujas à caça, que poisavam nas árvores e piavam.» (p. 79).

Segundo Bachelard, «dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*. Este é mais um traço do seu carácter feminino: ela embala como uma mãe»⁹¹. Na sequência final de *Mar Santo*, a água é, de facto, embaladora, mensageira da confiança que advém do regaço materno e igualmente do amor feminino, simbolizado pela associação entre o barco e a Lua, «que era, no céu, outro barco a subir, a subir, sempre»⁹².

2. 3. Lugares de encantamento

A floresta e o rio são dois espaços essenciais do mapa da narrativa lírica de Branquinho, porque são lugares constitutivos de uma geografia sentimental que se expande no interior das personagens, provocando um efeito de revelação e reconhecimento tanto das personagens como do autor. Há ainda outros lugares, menos espalhados, mas cuja ocorrência em vários textos merece alguma atenção. São lugares específicos, intimamente relacionados com a maneira de pensar e agir de certas personagens basilares do universo ficcional de Branquinho. Na descrição desses espaços de encantamento, a linguagem do contista molda-se, não raras vezes, ao fascínio dos elementos descritos, atingindo uma tonalidade plástica e poética que chega a superar as virtualidades líricas da poesia do autor. A linguagem transforma-se em objecto contemplável, portador de um sentido contextualmente discernível, mas não se esgotando na função comunicativa; os significantes adquirem uma relevância que, em alguns momentos, se sobrepõe ao pragmatismo do significado. As palavras, em suma, consubstanciam a matéria estética primordial, como acontece, normalmente, na poesia mais depurada. Esse poder fascinante da linguagem cria lugares e momentos de encantamento, que podem surgir nos espaços mais triviais, como, por exemplo, na seguinte passagem da novela *Mar Santo*, durante uma rotineira faina piscatória:

⁹¹ Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, p. 136.

⁹² Cf. Lays Bairão Leite, *op. cit.*, p. 75: «O pescador só se realiza plenamente dentro do barco, manobrando-o com a mesma firmeza com que dirige a vida, contudo tão imprevisível como o mar. Conquistada a mulher amada, só se preocupa com o mar e o barco. Colocado no céu, entre as estrelas, na imagem final da narrativa, reforça o símbolo feminino (lua+barco)».

«As horas passavam e a luz amarela do candeio, coalhada pelo hálito húmido das águas, espalhava uma fina poalha doirada por cima do barco e dos pescadores curvados sobre as próprias sombras. Nos fatos de oleado, a escorrerem água, tinham-se transformado em monstros de metal luminoso, e estavam alegres: das mãos caíam-lhes diamantes de água e pedrinhas azuis e esmeraldas verdes e feitas de vidro com escamas de oiro, à luz amarela que descia do mastro. Mas tinha-se levantado uma brisa fresca e o arrais mandou safar as linhas, para regressarem a terra.» (p. 197)

Ralph Freedman, no seu clássico e instituidor ensaio *The Lyrical Novel*, tem o cuidado de frisar, desde o início, que a ficção lírica (“lyrical fiction”)⁹³ não se define, essencialmente, por um estilo poético ou uma «prosa refinada»⁹⁴. O romance lírico⁹⁵, diz Freedman, «is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem»⁹⁶. Ora, no fragmento extractado de *Mar Santo*, não existe propriamente um estilo poético nem uma prosa refinada; é, todavia, sensível um trabalho verbal que detém a atenção do leitor. O fragmento apela a um momento de suspensão do andamento narrativo; o narrador compraz-se na arte manipuladora das capacidades expressivas da linguagem, obrigando o leitor a diminuir o ritmo de leitura, negligenciando, momentaneamente, o encadeamento dos eventos: o sucesso narrado - a pesca - torna-se substrato meramente ancilar do processo associativo levado a cabo pela composição verbal. A informação básica perde, por momentos, o peso predominante, mas o texto, na sua globalidade, ganha um rendimento estético e informativo não apenas em extensão adjacente, mas também em profundidade contextualmente apreensível. Tornando-se espaço de detenção criativa e de estranhamento modal, a linguagem expande e rendibiliza os mecanismos de informação da narrativa, transforma-se numa isotopia co-ordenadora das intenções significativas do texto. Não se trata, portanto, de um mero - e levemente pejorativo - “estilo poético”; trata-se antes de um aproveitamento pleno das faculdades criadoras das palavras. E é também por essa via que o lirismo se infiltra no campo da narrativa.

⁹³ Ralph Freedman, *The Lyrical Novel – Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 1: «Lyrical fiction, then, is not defined essentially by a poetic style or purple prose».

⁹⁴ Vd. Rosa Maria Goulart, *Romance Lírico – O Percorso de Vergílio Ferreira*, p. 31.

⁹⁵ As considerações de Freedman sobre o romance lírico como “género híbrido” poderão, por princípio, aplicar-se igualmente à novela e ao conto.

⁹⁶ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 1.

Em *Mar Santo*, esta dimensão lírica constitui, por conseguinte, mais um mecanismo de *expansão* do núcleo diegético, em harmonia com o processo de funcionamento da novela. No fragmento acima citado, a visão dos pescadores como «monstros de metal luminoso» e da água como «diamantes» inicia uma isotopia de estranhamento que é desenvolvida na visão sinestésica e personificada do farol da Berlenga que «dava o seu grito de luz, três vezes e apagava-se, mas como se não o inquietasse que fosse boa ou má a viagem» (p. 197). A palavra «monstro» atrai outra visão gigantesca que se ergue do fundo da noite: «uma sombra mais negra: o relevo da costa, o cabo estendido pelo mar dentro, como um gigante adormecido» (p. 198); e o feixe imagístico, iniciado com a representação da água metamorfoseada pelos efeitos da luz vacilante, é continuado e transformado por um novo rendimento dos mesmos factores luminosos, diferentemente cotextualizados:

«Ao entrarem na baía, onde o promontório alto não deixava chegar o vento, desceram a vela. E os remos, no silêncio da noite, começaram a bater a água negra e arfante, que os cercava e vinha espreitá-los com mil olhos piscos no rasto amarelo da lanterna a dançar no mastro.» (p. 198)⁹⁷

Na narrativa de Branquinho, é relativamente comum esta tendência para plenificar as possibilidades combinatórias da linguagem, criando momentos de sedução estética intrinsecamente dependentes do poder sugestivo e amplificador das palavras. Ora, segundo Darío Villanueva, o romancista - mas também o contista ou o novelista - pode elevar-se «hacia lo lírico mediante una mayor intensidad verbal, un lenguaje que llame la atención sobre sí mismo»⁹⁸. E o espaço da linguagem narcisicamente encantada permite também a construção de outros lugares de encantamento.

2. 3. 1. A Gruta

⁹⁷ Esta visão da água aproxima-se muito de uma passagem do conto “Jack” (RT), exemplificando um processo de paralelismo e “rima interna” cujos efeitos, a outros níveis, serão abordados noutra secção deste trabalho: «As sombras disformes e misteriosas parecia mergulharem e saírem daquelas águas coalhadas de navios fantasmas, daqueles grandes navios abandonados, uma água grossa e parada a espreitar por debaixo dos barcos, com estrelas como olhos a brilharem na superfície oleosa.» (p. 106).

⁹⁸ Darío Villanueva, «Prólogo», in *La Novela Lírica I*, p. 11.

Como já foi dito em outros passos deste trabalho, *Bandeira Preta* é um ciclo de contos bem estruturado e revelador de uma grande coerência tanto ao nível temático como estilístico. No entanto, o conto “Os olhos deslumbrados” parece fazer vacilar a harmonia macrotextual, não se encaixando, aparentemente, nos trilhos bem delineados do conjunto⁹⁹. A personagem principal, que unifica os vários fios diegéticos, não se identifica com Pedro ou Chinca, e o espaço geográfico é substancialmente diferente do dos restantes contos: as serranias da região de Mortágua dão lugar ao espaço marítimo de uma «ilha dos Açores» (p. 184). A alteração destas duas categorias da narrativa, organizadoras fundamentais da unidade do conjunto, confere ao conto um estatuto algo insólito, como se o texto surgisse de forma “epentética” na estrutura orgânica do livro. No entanto, o conto – embora pareça inusitado, de acordo com os parâmetros referidos – não está totalmente desvinculado nem dos temas essenciais dos restantes textos, nem do tom geral que lhes confere unidade.

Com efeito, o narrador anónimo, que é a personagem principal, é um rapaz de quinze anos, facto que o aproxima dos dois adolescentes que protagonizam ou dinamizam os outros contos do ciclo; além disso, a história poderia, na sua essência, ser conduzida por Pedro, pois a sua psicologia é, em alguns aspectos, muito semelhante à do narrador de “Os olhos deslumbrados”: existe em ambos o mesmo apelo do mistério, e uma idêntica atracção pelas experiências que permitem um contacto com a face menos clara do mundo e das pessoas. Embora, ao contrário de Pedro, o narrador do conto ficasse muitas vezes «sentado à janela, esquecido, tendo na mão um livro que não lia, num vago entorpecimento de sonho» (p. 179), também ele sentia o chamamento de «todo esse mundo latente e sombrio» que vivia ao lado do seu mundo alegre e luminoso, tudo aquilo o atraía «como um mistério» (p. 181-182).

O mundo «latente e sombrio» que desperta a curiosidade do narrador é habitado por uma família, cujo patriarca, o senhor Basílio, «tinha enriquecido no Brasil» (p. 182), e o seu passado de viajante constitui para o adolescente, leitor de livros de aventuras¹⁰⁰, «uma lenda» que enchia a «imaginação de histórias terríveis, em que havia florestas virgens, escravos, mortes e roubos...» (p. 182). Por conseguinte, apesar das diferenças, este aventureiro sedentário e insulado aproxima-se de Pedro, aventureiro andarilho e solto

⁹⁹ O conto “Os olhos deslumbrados” havia sido publicado como «novela de Branquinho da Fonseca», acompanhada de desenhos de Manuel Lapa, na revista *Eva do Natal*, Dezembro de 1947, p.12-13; 48.

na floresta. Sintomaticamente, “Os olhos deslumbrados” é o penúltimo conto de *Bandeira Preta*, isto é, ocupa na estrutura do ciclo a posição imediatamente anterior a “Um peixe gordo”, o texto em que a sexualidade adolescente surge claramente formulada nos pares amorosos que se vão esboçando: Pedro e Lúcia, Chica e Rosa. Ora “Os olhos deslumbrados” é, essencialmente, um conto sobre o despertar da sexualidade. Na verdade, o narrador sente-se atraído pelo mundo estranho da família vizinha¹⁰¹, e, à revelia dos pais¹⁰², procura com frequência esse mundo, porque, pensa-se, Alayde, a neta do senhor Basílio, é a sua namorada (p. 180). Não é, no entanto, Alayde, mas sua mãe, D. Almerinda, quem mais perturba as incipientes emoções libidinais do narrador. A figura de Alayde resume-se a um traço de cariz psicológico: sente claramente a presença da mãe como uma ameaça:

«Quando nos ouvia na quinta, D. Almerinda vinha procurar-nos, não para vigiar o que fazíamos, mas para procurar melhor companhia. As filhas, contudo, não gostavam, e daí a pouco, com qualquer pretexto, iam-se embora. Rosina não se importava muito, mas Alayde mostrava bem o seu desagrado pela chegada da mãe, e era ostensivamente que se ia embora. E D. Almerinda não contrariava aquelas retiradas de sua filha.» (p. 187)

Ao contrário de Alayde, D. Almerinda é apresentada de forma corpórea, «ao longe, na varanda da casa, com os cabelos, dum castanho cor de mel, caídos pelos ombros, com um roupão de seda azul, que lhe dava a majestade de bela rainha dum conto de fadas» (p. 179-180). É pois D. Almerinda quem corporiza «a poesia de um ambiente romântico ou uma vaga saudade indefinível» (p. 179), sentimento que domina a visão do narrador logo no início do conto. D. Almerinda é também a mulher enigmática, cujo segredo contamina o comportamento das restantes personagens, tanto as do círculo familiar como o próprio narrador. Todos são afectados por um segredo não revelado, mas não totalmente oculto, porque descortinável através das reacções aparentemente mais

¹⁰⁰ «Eu, nesse tempo, lia as “Aventuras do Capitão Morgan” e entusiasmava-me, no cinema, com “Os Piratas do Arquipélago” ou com o “Tigre dos Mares”.» (p. 183).

¹⁰¹ «Mas tudo me atraía para ali, como um mistério...» (p. 181).

¹⁰² «Meus pais evitavam as relações com aquela família, sem me explicarem os motivos desta atitude. Apenas, quando sabiam que eu ia para lá, perguntavam se não tinha lições a estudar, ou procuravam qualquer pretexto que pudesse desviar-me, sem me forçarem ou proibirem.» (p. 180-181).

anódinas¹⁰³. Supõe-se que a melancolia doentia e suicida do capitão Severo, marido de D. Almerinda, é provocada, entre outras coisas, pela infidelidade da mulher, um segredo que todos conhecem¹⁰⁴ e, de algum modo, disciplinam, excepto o narrador-protagonista, cujo desconhecimento dos enviesados percursos afectivos dos adultos lhe não permite entender racionalmente a realidade que o cerca. O adolescente é, por esse motivo, dominado por uma atmosfera de fascínio e receio, que, no final do conto, lhe permite mesmo considerar-se vagamente culpado do suicídio do capitão Severo: «Dei uns passos, hesitantes. Voltei para trás, meti-me por entre as árvores do pomar e saí pelo mesmo portão do fundo da quinta, como se me sentisse culpado de alguma coisa, e tivesse medo de que me vissem» (p. 195). O sentimento de culpa do narrador advém do encontro erotizado que, a dado momento, mantém com D. Almerinda, e da perturbação psicológica que esse encontro proporciona e que vai determinar os eventos subsequentes:

«Uma vez fomos apanhar fruta. Eu subia às árvores com agilidade, como quem mostra uma força muscular digna de admiração. E foi numa dessas ocasiões que caí e feri um joelho, custando-me a caminhar. D. Almerinda receou que eu tivesse partido a perna e mostrou um grande carinho por mim, sentou-se no chão ao meu lado, beijou-me, apertou-me contra o peito, e quando a dor me passou e insisti que já podia andar, ela teimou para que eu ficasse mais tempo a descansar. E, com as mãos em travesseiro, deitou-se no chão, sobre a relva, à sombra. Mas eu estava com medo de que viesse alguém e nos visse ali. Pus-me em pé e estranhei que D. Almerinda sorrisse com um certo ar de contrariedade, que não compreendi.» (p. 187-188)

Ao comentar esta passagem medular do conto, Lênia Mongelli diz que o encontro entre a mulher «madura e quente, pouco escrupulosa» e o narrador configura uma «relação nitidamente edipiana, inclusive porque carregada de medo e sentimento de

¹⁰³ Como exemplo deste tipo de reacção, repare-se no comportamento do senhor Basílio, pai de D. Almerinda, quando o Dr. Albuquerque oferecia passeios de automóvel à filha, às netas e ao narrador: «O Sr. Basílio não gostava. E o seu mau humor revelava-se no balanço mais lento da cadeira, na varanda. Mais lento, quase a parar ...como se um pensamento o dominasse e fizesse esquecer de balançar.» (p. 186).

¹⁰⁴ Repare-se, por exemplo, nas seguintes considerações do narrador, a propósito do capitão Severo: «Era um homem alto, magro, de maneiras amáveis, olhos grandes, onde por vezes parecia rebrilhar ainda, por instantes, uma vaga luz esquecida, dum sonho antigo, e a quem apenas se apontava o defeito de passar as noites a jogar as cartas no Café Central. Mas nunca me pareceu que isto fosse razão para aquela espécie de pouca consideração que a maior parte das pessoas tinha por ele.» (p. 183).

culpa», uma relação emocionalmente conflituosa, porque situada «naquela zona limítrofe entre infância e juventude, quando os impulsos naturais, regidos pela emoção, cedem lugar a reacções mais complexas, em que interfere o papel ordenador da razão»¹⁰⁵. O adolescente é, assim, tocado pelo desejo de compreender, de organizar as sensações, desvelando um segredo que é, essencialmente, da ordem da sexualidade e do corpo feminino. D. Almerinda, no seu papel de mulher «libertina e inconsequente»¹⁰⁶, funciona como um incentivo propulsor da passagem do narrador pela Gruta, lugar de encantamento que o conduzirá à luz da revelação.

Entre o episódio do encontro erotizado com D. Almerinda e a cena da Gruta, surge a figura aparentemente dispersiva do moleiro “Zé Surra”. Na verdade, o moleiro, «tão transitório quanto o papel mágico que cumpre»¹⁰⁷, estabelece a ligação entre as duas sequências. Na memória do narrador ficará sempre marcada, «como um som encantado» (p. 189) a melodia que o moleiro tocava «na sua gaita de beijo» (p. 188-189), indício musical que prepara a cena luminosa que decorrerá na praia; mas o encontro com o moleiro é ainda relevante por proporcionar ao narrador um contacto com a realidade materializada no mocho que “Zé Surra” trazia poisado no ombro. O choque proporcionado pela visão de um mocho verdadeiro¹⁰⁸ é tão grande que desperta no rapaz o desejo de também possuir uma ave tão misteriosa¹⁰⁹. Ora os mochos, segundo diz o moleiro, existem na Gruta: está, portanto, avançado o motivo de superfície que irá conduzir o adolescente a esse espaço de encantamento.

Curiosamente, a incursão do narrador nos domínios da aventura não será feita só por ele, embora o saldo de conhecimento que daí resulta lhe pertença exclusivamente. Ele tem medo de se deslocar sozinho, de madrugada, à Gruta; e, por isso, “compra”¹¹⁰ a

¹⁰⁵ Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, «“O Mito da Caverna” em Branquinho da Fonseca», p. 46.

¹⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 50.

¹⁰⁷ Id., *ibid.*, p. 44.

¹⁰⁸ «Eu já tinha visto muitos mochos pintados nos livros, sem lhes encontrar nada de extraordinário, mas chocou-me aquele encontro com a realidade.» (p. 189).

¹⁰⁹ Segundo Lênia Mongelli, o pássaro simboliza «o instante-limite que prenuncia mudanças profundas, no sentido do amadurecimento e do despojar-se do “véu diáfano da fantasia”. Além disso, diz a ensaísta, baseando-se em Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «o facto de ser um *mocho* como que antecipa o final trágico imprevisível.» (*art. cit.*, p. 47).

¹¹⁰ A “compra” é tentada pelo narrador, mas os seus efeitos não são muito seguros, pois o que demove Joaquim Picata da sua inicial recusa em acompanhar o narrador não é tanto o dinheiro, mas o estatuto de superioridade que adquire com a exigida confissão de medo por parte do companheiro, muito bem explícita no seguinte diálogo:

«Disse-me que não.

-Dou-te dois mil réis.

Parou e voltou para trás:

companhia segura de Joaquim Picata, «filho do serralheiro (...) com suas qualidades de valente e vadio» (p. 190). Este facto é relevante porque, por um lado, é mais um elemento que permite enquadrar “Os olhos deslumbrados” no “espírito” de *Bandeira Preta*, ao reactivar a memória do par de aventureiros constituído por Pedro e Chinca; mas, por outro lado, também é uma forma de marcar as diferenças: Chinca, embora possuindo «as qualidades de valente e vadio», nunca precisaria de se sentir superior a Pedro; e, por seu lado, Pedro nunca pediria a ajuda de Chinca para levar a cabo uma aventura tão importante, como ficou exemplarmente comprovado no episódio do castanheiro. De qualquer modo, não é inútil a referência à figura de Joaquim Picata, porque a sua passagem pelo conto é demonstrativa de um processo de criação de “duplos” relativamente recorrente na narrativa de Branquinho.

A cena da Gruta constitui o *momento* culminante da narrativa. O próprio trabalho textual dá conta do impacto dessa cena, destacando, sintacticamente, o dia do acontecimento. A expressão «E foi nesse dia» encerra o primeiro parágrafo do segmento narrativo, projectando no texto um suplemento de mistério e suspicácia que aguça a curiosidade do leitor. Aliás, todo o parágrafo introdutório, expedito e entusiasmado, prepara o terreno para o encontro com uma “aparição”:

«No dia seguinte, ainda mal despontava a primeira claridade da manhã, já nós íamos a caminho da Gruta. E foi nesse dia.» (p. 191)

A própria situação geográfica da Gruta, «perto das arribas do mar, num sítio deserto» (p. 191), contribui para o isolamento deste espaço particular, afastado dos lugares delidos pelo peso de uma vida quotidianamente ensimesmada e repetitiva¹¹¹. O espaço da revelação é, assim, um dos sustentáculos fundamentais da experiência de epifania formadora que irá abalar o espírito do narrador. A Gruta é um «buraco escuro» (p. 192),

-Pra que queres um mocho?

-É bonito...

-Bonito? – exclamou num tom de troça. E continuou:

-Tens medo de ir sozinho à Gruta?...

-Medo não, mas tem de se ir de manhã cedo, quase de noite...

-Tens medo...Está bem, vou...» (p. 190).

¹¹¹ Um exemplo eloquentemente revelador da vida cercada dos habitantes da ilha é proporcionado pela relação de dependência que o Sr. Vilar - «gordo, baixo, encarniado e carrancudo, de colete branco, chapéu de palhinha amarela (ou suja), que conhecia toda a gente» (p. 183-184) - mantém com os jornais que chegam à ilha de quinze em quinze dias. Quando o Sr. Vilar andava «curvado, sombrio, silencioso», já se sabia: «não tinha vindo o jornal» (p. 184-185).

que, depois de atravessado, conduz a «um buraco de luz» (p. 192), graduando o processo de conquista do conhecimento. E, à medida que «a claridade aumentava» (p. 192), o adolescente vai perdendo o interesse pelos mochos, provando que não são, de facto, as aves o verdadeiro motivo da sua inquieta demanda. À saída da Gruta, «o sol vermelho que nascia sobre o mar» (p. 192) ilumina um quadro mítico e encantado: «três raparigas nuas, a correrem pela praia» (p. 193). «São as mulheres que guardam os melões...» (p. 193) murmura Joaquim Picata ao ouvido do narrador fascinado.

A alusão de Joaquim Picata retoma a sua anterior incursão no meloal, de onde regressa «com dois melões que cheiravam bem», e que os dois rapazes comem, à entrada da Gruta, antes da travessia. Lênia Mongelli valoriza muito esta breve cena, considerando que «o banquete feito pelas duas crianças com os melões proibidos pode ser entendido como um autêntico ritual de purificação, acto que, nas culturas primitivas e em tribos selvagens, antecipa obrigatoriamente a maioria dos ritos de passagem...»¹¹². A ensaísta sublinha ainda a «sugestão fortemente erótica que emana da descrição do meloal», sugerindo não ser improvável visualizar em tal descrição «os contornos de um corpo feminino»¹¹³. A passagem referida é a seguinte:

«A pouca distância, no meio do meloal, via-se uma choupana de palhoça, onde devia estar um guarda. Na luz cinzenta da manhã, eu julgava ver sombras que se moviam. Mas não eram. E quando voltou com dois melões que cheiravam bem, pareceu-me fácil o que ele tinha feito.» (p. 191)

Lênia Mongelli propõe uma leitura simbólica do excerto, sugerindo que as expressões «choupana de palhoça» e «dois melões que cheiravam bem» podem representar partes do corpo feminino, um corpo meneando-se sensualmente («sombras que se moviam»), mas guardado, porque proibido. Esta ideia - justifica-se a ensaísta - «parecer-nos-á menos alucinante se nos lembrarmos de que topografia semelhante foi reconhecida na Ilha dos Amores, de Camões, o que justificaria a nirvânica beatitude de Vasco da Gama e seus companheiros “deslumbrados” com as prodigalidades de Vénus»¹¹⁴. Esta leitura poderá parecer, retomando as palavras da autora, um pouco

¹¹² Lênia Mongelli, *art. cit.*, p. 48.

¹¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

«alucinante»; não há dúvida, porém, de que perpassa por toda a cena uma corrente de erotismo que atinge os dois adolescentes de forma muito diferente. O murmúrio de Joaquim Picata justifica, de algum modo, a leitura de Mongelli, pois o próprio narrador confessa que a «voz misteriosa» do companheiro parecia «dizer outra coisa» (p. 193), e a sua reacção perante as raparigas nuas não denuncia um envolvimento emotivo profundo. Joaquim, mais velho do que o narrador, e, além disso, possuidor dos invejáveis atributos de «valente e vadio», reage ao gracioso espectáculo deitando-se no chão e rindo grosseiramente (p. 193). É no espírito do narrador que a “visão” funciona, de facto, como uma revelação axial: «O Joaquim continuava a falar, mas eu não ouvia o que ele estava a dizer. Contudo, daquela voz de segredo a minha imaginação tirava revelações há muito esperadas. E o sol ainda baixo deslumbrava-me os olhos fitos» (p. 193). Os olhos fitos e deslumbrados fixam-se no quadro das três Graças, que retoma os elementos da cena muito similar, apresentada no capítulo sexto de *Mar Santo*. À semelhança do que acontece na novela, há, em “Os olhos deslumbrados”, um espaço recatado e configurador de um quadro mítico no qual se inscrevem os adolescentes que espreitam as ninfas desnudas:

«De mãos dadas, os longos cabelos soltos ao vento, atiravam-se contra as ondas que se desfaziam em espuma ao tocarem-lhes, deixavam-se cair, dando gritos, e vinham a rebolar até à praia, onde ficavam como desmaiadas ao sol que lhes dava uns tons doirados e cor-de-rosa. (...) Depois as raparigas fugiram pela praia adiante e desapareceram atrás duns rochedos.» (p.193)

Há neste quadro uma tonalidade mítica que resulta fundamentalmente de impressões plásticas e poéticas. As ondas «que se desfaziam em espuma» activam a memória do “nascimento de Vénus”; as três raparigas «de mãos dadas» reflectem a tradição pictural das três Graças; e a cena do banho furtivamente observada pelos rapazes sugere, apesar das diferenças, “o banho de Diana” contemplado por Actéon. Há, por conseguinte, em toda esta sequência do conto, uma intrusão da memória pictórica e lírica; e o lirismo defluente das alusões míticas coloca o excerto num espaço de intertextualidade dominado pela poesia de Camões, como sugere Lênia Mongelli ao referir a topografia da “Ilha dos Amores”.

Depois da contemplação das raparigas nuas, o narrador perde o sentido da realidade circundante, «como se não estivesse deitado ali na areia, mas vogasse naquele

espaço infinito» (p. 193). À medida que os corpos se vão esfumando na distância¹¹⁵, como se tivessem terminado o seu papel de aparição reveladora, o narrador vai interiorizando o conhecimento adquirido, em profundo contraste, mais uma vez, com o comportamento de Joaquim Picata: «Num vago meditar, eu caminhava devagar, enquanto o Joaquim falava de várias coisas. À entrada da povoação meteu por outro caminho» (p. 194). Como adjuvante da viagem iniciática, a função de Joaquim está inteiramente cumprida; ele nada aprendeu, porque nada tinha a aprender. É ao narrador que cumpre fazer a síntese, e embora ele diga que voltaram «pelo mesmo caminho da Gruta – já sem mistérios...» (p.194), não é inteiramente verdade que os mistérios tenham desaparecido, ou, pelo menos, as suas consequências. Da contemplação proibida da nudez feminina ficou uma impressão profunda, uma mistura de encantamento, pacificação dos fantasmas libidinais, mas também uma vaga sensação de culpa, que paira irresoluta e perturbadora nas palavras finais do conto: «como se me sentisse culpado de alguma coisa, e tivesse medo de que me vissem» (p. 195).

Ao concluir o seu interessante artigo sobre “Os olhos deslumbrados”, Lênia Mongelli diz que o narrador - «ingénuo e passivo», em contraste com D. Almerinda - «amarga uma culpa que faz ecoar a dos heróis trágicos, injustamente perseguidos pelo Fado»¹¹⁶. É precisamente a ameaça da culpa – verosímil e aceitável num adolescente com uma grande experiência de aventuras *lidas*, mas com um parco pecúlio de aventuras *vividas* – o facto mais desconcertante do conto. E o desconcerto psicológico do narrador permite estabelecer, na verdade, uma ligação entre a cena do banho e a poesia camoniana. No entanto, apesar das possíveis semelhanças com o episódio da “Ilha dos Amores”, é sobretudo o espírito da Écloga VII, a «égloga dos faunos», que melhor ilumina o texto de Branquinho. Com efeito, a cena de *voyeurisme* protagonizada pelos dois adolescentes reformula, em termos gerais, os mesmos elementos da cena similar elaborada por Camões. Recorde-se, por exemplo, o seguinte passo da Écloga VII, no qual estão presentes as estratégias de observação furtiva que também surgem no conto:

«Mas encontrando as Ninfas que, despidas,
na clara fonte estavam, não cuidando

¹¹⁵ «Os corpos brancos das três raparigas esfumavam-se a pouco e pouco como imagens a que já não conseguia ver as linhas nítidas.» (p. 193-194).

¹¹⁶ Lênia Mongelli, *art. cit.*, p. 50.

que de alguém fossem vistas ou sentidas,
deixaram-se estar quedos, contemplando
as feições nunca vistas, de maneira
que vissem sem ser vistos, espreitando.»¹¹⁷

Quem observa as Ninfas despidas são os dois sátiros. O primeiro lamenta que as divindades ofendam as «alvas carnes» esquivando-se ao contacto amoroso («Das amorosas leis/com que liga natura os corações/andais fugindo, ó Ninfas, na espessura?»)¹¹⁸; o segundo “espalha ao vento” um catálogo de metamorfoses, com o qual pretende, sem grande esperança, demover as Ninfas renitentes. Desse catálogo de metamorfoses míticas faz parte «o caso de Acteon (...) em cervo transformado»¹¹⁹. Segundo Aguiar e Silva, «a cena de *voyeurisme* de Actéon deveria estar evocada e descrita nas duas oitavas que, segundo uma nota da edição das *Rhythmas* de 1595, foram excluídas, decerto pela censura, da égloga VII»¹²⁰. Isto é, foi cortada a cena do banho de Diana, que Actéon «viu na fonte clara». Ficou apenas a transformação metamórfica como expressão da «culpa de *voyeurisme* de Actéon, semelhante à dos sátiros que espiaram as ninfas nuas na fonte cristalina»¹²¹.

O conto de Branquinho não é, evidentemente, uma actualização do mito de Actéon, nem exprime, como o mito na Écloga camoniana, «a conjugação trágica do impulso erótico e da culpa, integrando-se numa mundividência que se distancia do eudemonismo difundido pelo neoplatonismo florentino»¹²². No entanto, o conto representa, através do perplexo desconcerto de um adolescente, essa aliança ancestral entre o erotismo, a culpa e a morte. E para transmitir o *momento* essencial em que o narrador-personagem se acerca do labirinto da sua própria interioridade em crescimento e mutação, são convocados recursos semânticos que fazem parte da memória literária, pictórica e cultural mais perdurável, e que, por conseguinte, ampliam o trabalho textual, conferindo ao conto um vasto contexto estético, no qual se evidenciam a poesia de Camões e a lição intemporal do mito. Como diz Jean-Yves Tadié, «c'est par de détour du

¹¹⁷ Luís de Camões, *Rimas*, Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994, p. 369.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 371.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 378.

¹²⁰ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões», in *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, p. 159.

¹²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 158.

¹²² *Id.*, *ibid.*, p. 159.

mythe que le récit poétique vise le réel»¹²³; e o conto ganha, por esta via, não apenas um embelezamento retórico dos mecanismos de configuração do real humano, mas, fundamentalmente, uma amplitude estética e cognoscitiva que rendibiliza os atributos de profundidade e complexidade inerentes à experiência humana que dinamiza o texto.

2. 3. 2 A Mina

Ainda em *Bandeira Preta*, o conto “Os Anjos” mantém algumas semelhanças com “Os olhos deslumbrados”, sobretudo ao nível da importância dos lugares de encantamento como factores que propiciam experiências de revelação, cujos ensinamentos se reflectem na personalidade em formação dos adolescentes protagonistas. O herói do conto é Pedro, e, por conseguinte, o espaço geográfico é preponderantemente rural e serrano; não há grutas que desembocam em praias encantadas, mas há uma mina abandonada, habitada por um exército de morcegos, que a imaginação juvenil facilmente converte em «soldados dum rei também transformado em morcego» (p. 48).

O início do texto é dominado por um longo discurso admoestador e pedagógico do pai de Pedro. O pai «não tinha a mania dos discursos, mas às vezes dava-lhe para aquelas filosofias» (p. 42) que não conseguem prender a atenção do filho, mais interessado em folhear, uma e outra vez, um livro de fotografias que conhecia «de cor e salteado» (p. 43), mas que ainda lhe captam o olhar, sobretudo quando representam espaços e objectos que lhe são familiares: «o rio em volta, um barco...» (p. 43). O discurso paterno, apesar de ser aparentemente negligenciado por Pedro, não é nem inútil nem despreciando, porque, por um lado, constitui um dos elementos de coesão semântica da história narrada, e, por outro lado, consegue atingir os alicerces mais fundos da personalidade do rapaz, não por via directa, mas de forma subliminar e, portanto, mais percuciente e duradoura. Com efeito, Pedro representa, na sua juventude solta e salutar, um exemplo de educação activa, refractária aos espaços – físicos e culturais – demasiado fechados e livrescos¹²⁴. É através do contacto com a natureza e as pessoas que Pedro vai

¹²³ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁴ O processo de educação de Pedro é, evidentemente, sancionado pela autoridade paternal, pois, no seu discurso admoestador, o pai matiza um pouco a liberdade do filho, mas não a restringe: «Não julgues que considero útil ou de qualquer maneira vantajoso o estares fechado em casa, muitas horas, a estudar milhentas coisas. Não. Só o que dê as bases duma cultura essencial...» (p. 43).

descobrimo o mundo, confrontando-se com os seus próprios medos e perplexidades¹²⁵. Mantendo quase sempre uma atitude de rapazinho buliçoso, não descuro nunca a procura de respostas para sua imensa curiosidade; há nas suas aventuras uma dimensão ética que justifica alguns comportamentos de aparente desregramento e o impede de ser apenas um garoto estouvado e inconsequente. É por isso que «aquelas filosofias» contidas no discurso do pai são sementes de carácter que encontram no espírito do filho um terreno fértil, porque preconizam uma ética de exigência e de responsabilidade individual que se coaduna perfeitamente com o ânimo resistente e indagador do «capitão»:

« - Na vida nada se faz sem esforço. E é preciso manter o espírito sempre alerta, principalmente em relação a nós próprios. Não nos podemos abandonar. Temos de escolher nas nossas tendências e preferências o que nelas há de bom e o que pode levar-nos por maus caminhos. O abandono a si próprio é uma fraqueza. É preciso sermos exigentes primeiramente connosco; depois podemos sê-lo com os outros. Manter a corda tensa e os pés fincados na terra!...A vida é uma luta de tracção. Sabes como é? Quem se descuida vai arrastado (...)» (p. 41-42).

Estas palavras de exortação surgem no início do conto e funcionam como mote dos eventos subsequentes, nomeadamente da cena da mina e das consequências que daí advêm. Efectivamente, a experiência vivida por Pedro constitui um exemplo de «espírito sempre alerta» e de valorização da responsabilidade individual como princípio ético incontestável. Depois de ouvir, com a atenção possível, as advertências do pai, e, sobretudo, depois de se entusiasmar com a fotografia do «Castelo de Almourol» (p. 43), Pedro passa pela adega, prega partidas aos trabalhadores, e muda de espaço, entra nos seus domínios de aprendizagem: «Levantou a bicicleta caída à sombra do cedro. Deu uma volta pelo jardim, em ziguezagues lentos...E saiu o portão» (p. 44). A descida ao fundo da mina, permitida pela «licença dum zambujeiro implantado na borda, e a ajuda duma velha hera que vestia as paredes do buraco» (p. 45), tem uma função similar à travessia da Gruta levada a cabo pelo narrador de “Os olhos deslumbrados”. Em ambos os casos, as

¹²⁵ É por isso que Pedro se aproxima mais de certos heróis adolescentes dos romances de Aquilino Ribeiro do que dos jovens que povoam os romances de José Régio, como, por exemplo, o Lêlito de *Uma Gota de Sangue*. Para uma visão da adolescência em Aquilino e Régio, vide Carina Infante do Carmo, *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*, Universidade do Algarve & Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, 1998.

personagens deslocam-se a lugares isolados e propícios a experiências raras; e dessa deslocação resulta um progresso no percurso de formação. No caso de Pedro, o móbil propulsivo das suas incursões nos espaços assustadores é sempre a necessidade de vencer o medo e de dar mais um passo no domínio das forças da sua própria vontade. Sozinho¹²⁶ perante a boca escancarada da velha mina do tempo dos romanos, Pedro tem medo (p.45), mas a sensação de medo é o estímulo ideal para a prossecução da descida; além disso, os seus olhos fantasistas e educados na contemplação dos variegados espectáculos da natureza não podem ficar indiferentes ao lugar encantado que excita a sua curiosidade estética e a sua fome de maravilhas:

«Teve medo. Virou o foco da lanterna àquela cafurna preta, boa caverna dum gigante ou dragão de sete línguas de fogo. E viu as paredes forradas de veludos de musgo e finas rendas de avencas pendentes. Era bonito. Não o túnel, goela hiante, faminta e negra, mas o luxo de seus pormenores e fantasias.» (p. 45-46)

E durante todo o tempo que passa no interior da mina, Pedro entrega-se ao luxo dos pormenores de fantasia, imaginando gigantes e dragões, vendo nos mochos soldados de um rei escondido, que, de repente, passa por ele: «Mas viu passar no foco de luz um pássaro bisnau de cores festivas, todo de vermelho e branco e amarelo. – Era o rei!» (p.49). Esta atmosfera de imaginação fantasiosa é essencial para a compreensão dos segmentos narrativos advenientes. À saída da mina, Pedro fica admirado «ao ver que era quase noite fechada» (p. 49), mas a maior surpresa surge logo a seguir:

«Mas ao deitar a cabeça de fora, rente às ervas do chão, viu dois vultos brancos que se aproximavam. Ficou hirto, de queixo assente na terra, a espreitar por entre os ramos do zambujeiro. E pareceram-lhe duas figuras estranhas, como se fossem anjos com grandes asas abertas. Mas não voavam, caminhavam suavemente, num deslizar sobrenatural. E passaram silenciosos...Porém atrás dos anjos surgiram de repente dois vultos negros que

¹²⁶ A solidão da descida à mina é um pormenor essencial. A figura de Chinca paira em várias passagens do conto, através do pensamento de Pedro, mas não é, neste caso, uma companhia desejada. Chinca também tinha medo (p. 47), mas esse facto não o debilita aos olhos de Pedro; apenas contribui para que a aventura tenha de ser totalmente solitária, até porque Pedro já tinha ido à mina «muitas vezes. Com o Chinca.» (p.45).

mal se destacavam da sombra da noite, e que entoavam uma melopeia de responso, que fazia calafrios.» (p. 49)

O exercício de fantasia a que o rapaz se havia entregado no interior da mina cria no seu espírito um estado de encantamento que as sombras da noite transformam em perigoso *momento* de alienação, porque à fantasia controlada sucede agora uma aparição igualmente fantasiosa, mas que não resulta das capacidades imaginativas e, por isso, se exime totalmente ao controlo racional. Pedro desce à mina com o propósito firme de derrotar o medo, eliminando, dessa forma, mais um obstáculo no seu percurso formativo e acrescentando um importante troféu ao seu currículo de pirata desassombrado. O seu relacionamento com o mundo é fundamentalmente configurado pela aliança entre a inteligência e a sensibilidade; uma inteligência irrequieta, «sempre alerta», que não se satisfaz com a superfície das coisas e procura sempre atingir a aceitação através do entendimento; e uma sensibilidade salutar e extrovertida, em que confluem a estesia perante a natureza e a compaixão no convívio humano. A sua necessidade de maravilhas é um prolongamento natural da inteligência e da sensibilidade, é uma forma de alargar as fronteiras do mundo real, criando espaço para a expansão da sua personalidade extravasante e assimiladora. A imaginação cria outros mundos, mas não abdica do seu poder criador; ou, como diz Éluard, «Há outros mundos, mas estão neste»¹²⁷. Ora, ao sair da mina, Pedro vê os anjos que «seguiram pelo caminho, como gente, lentos, serenos» (p.49), e essa visão furta-se completamente ao seu controlo cognoscitivo, não faz parte da sua vontade imaginativa, e constitui, portanto, um *momento* de espanto que abala os esteios sustentadores da sua visão do mundo. Por isso, o «estado de espanto» tem um efeito negativo, provoca o descontrolo psicológico e físico:

«Então sentiu-se regressar dum estado de espanto, como se por momentos tivesse perdido a consciência do lugar onde estava. Doeram-lhe as mãos agarradas ao tronco rugoso da hera, e sentiu os pés a escorregarem do buraco da pedra, como se uma força o puxasse para trás, para o fundo da mina, donde os morcegos tinham fugido todos. Mas dum salto viu-se fora do poço.» (p. 50)

¹²⁷ Citado por Fernando Savater, *A Infância Recuperada*, p. 40.

A energia muscular que «dum salto» o arranca do poço físico não se manifesta porém na energia anímica, e ele não consegue libertar-se do “poço” da suspeita e do receio que a visão dos anjos lhe provocou. Contrariamente ao que se esperava no início da *descensio* ao subterrâneo do medo, a missão parece ter-se tornado contraproducente: os segredos surpreendidos na profundidade transferem-se para a superfície. As mãos doridas e os «pés a escorregarem do buraco da pedra, como se uma força o puxasse para trás, para o fundo da mina» dão bem a ideia da perda de equilíbrio e do enfraquecimento da vontade do sujeito como princípio organizador da visão do mundo. Ao dissertar sobre “A Viagem até às Profundezas”, Fernando Savater realça a potencial periculosidade de tal viagem, quando diz que «A cabeça necessita de sólidos alicerces, não menos que os pés e este exercício de perversão geográfica pode transtorná-la»¹²⁸. É precisamente isso que sucede a Pedro; ele sai da mina mais debilitado do que entrou, e dirige-se a casa, não como triunfador, mas como acochado pela dúvida: «Pegou na bicicleta e foi andando a pé, cauteloso e de olhar aguçado às sombras e matagais» (p. 50). A cabeça perde os «sólidos alicerces» de que fala Savater, e, embora o medo vá esmorecendo, a admiração inquietante impede o raciocínio reorganizador:

«Ia ainda como sonâmbulo, parecendo-lhe agora que tinha ficado mais admirado do que assustado. As ideias atropelavam-se, confusas e contraditórias. (...) E de repente uma gigantesca bola de fogo, vermelha, sobrenatural e espantosa, surgiu por detrás dos pinhais. Mas era a Lua...Na estrada respirou fundo e puxou pelas canelas. (...) Trazia nos olhos uma expressão febril e inquieta.» (p. 50-51)

Em casa, solicitamente aguardado pela mãe, «que lhe escutava os passos» (p. 51), Pedro vai dinamizar uma cena de humor e grotesco que será comentada noutra secção deste trabalho. Por ora, é mais interessante acompanhar o pensamento do rapaz na esforçada tentativa de realinhar os parâmetros da sua ética pessoal – porque é disso que se trata, desde o discurso paterno que enceta o conto. Ao recuperar a serenidade, Pedro apercebe-se de que «A visão dos anjos não lhe saía dos olhos» (p. 56), e essa visão persistente infiltra-se na consciência¹²⁹, subvertendo a hierarquia de forças e valores.

¹²⁸ Fernando Savater, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁹ Cf. Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 484, s. v. “Olho”: «O olho, órgão da percepção visual, é naturalmente, e quase universalmente, o símbolo da percepção intelectual».

Habitado a confiar apenas em si próprio e a agir de acordo com uma ética pessoal unicamente dependente da sua capacidade de discernimento, Pedro, sendo obrigado a acreditar no que *realmente viu*, sente-se dominado por forças alheias ao seu controlo intelectual e imaginativo: cerceada a liberdade de escolha, fica diminuída a humanidade:

«Afimal havia anjos. Se havia anjos, havia Deus, e Diabos, e Paraíso e Inferno e Céus e tudo isso em que nunca tinha acreditado bem...(...) E estava assustado por ter visto os anjos, por, de repente, ter ficado a acreditar que existiam. Sentia-se diminuído, dependente de forças sobrenaturais e misteriosas que lhe vigiavam agora os gestos, os passos, os pensamentos. O juiz das suas acções já não era ele próprio E o bem e o mal já não lhe agradavam ou repugnavam só pelo eram, mas também pela recompensa ou castigo...» (p. 56-57)

Vitorino Nemésio tem inteira razão quando diz, a propósito de *Rio Turvo*, que, nos contos de Branquinho da Fonseca, «o sonho é sonhado no vivido»¹³⁰. De forma translúcida, a observação de Nemésio ajusta-se perfeitamente à experiência de litígio interior vivida por Pedro. Com efeito, Pedro aceita com naturalidade o sonho sonhado no vivido, a fantasia elaborada com os dados do real, mais tangível ou mais fugidio, mas sempre apreensível e, sobretudo, sempre enquadrável nos vastos limites da sua *vontade de imaginar*. Ora, a existência de Deus, suficientemente provada através da visão reveladora dos anjos, não é uma fantasia, porque não resulta da imaginação; é uma face tenebrosa da realidade, totalmente alheia à inteligência, conclui Pedro, ao lembrar-se da religiosidade popular de Ana, uma mulher «tão estúpida que nunca aprendera a ver as horas» (p. 56), mas que «afinal lá tinha as suas razões» (p. 56). No primeiro conto do ciclo, “Bandeira Preta”, a questão já havia sido abordada em termos algo semelhantes, quando o velho ermitão «São Paulo» (p. 17) diz, a certa altura, que é difícil defendermo-nos das nossas vaidades: «é preciso uma maneira de pensar que pouca gente tem. Ou então corrigirmo-nos pela inteligência ou pela religião» (p. 23). Pedro, desejoso de manter e aprofundar a responsabilidade por si próprio¹³¹, opta, singela, mas sinceramente, pela primeira hipótese

¹³⁰ Vitorino Nemésio, «Branquinho da Fonseca: “Rio Turvo”», *Diário Popular*, 13 de Março de 1946.

¹³¹ Mário Sacramento termina o seu estudo sobre *Bandeira Preta*, salientando a importância desta ideia: «Enfim, um humor esparso, uma exaltação contida, um rigor amplificante que dão corpo à

do postulado que não julga ser cumulativo, mas disjuntivo: prefere a inteligência à religião. É, pois, com «íntimo alívio e uma pontinha de troça» (p. 58), que recupera os trilhos do seu mundo, ao perceber que a “visão angélica” não passou de uma mera procissão transfigurada pelas sombras:

«Mas numa iluminação súbita deu um passo atrás e começou aos pulos no meio da sala, dando dois berros triunfais:

-Não há Deus! Não há Deus!...» (p. 58)

Não havendo Deus, também não há motivo para dúvidas excruciantes nem para medos invencíveis; há, todavia, todas as razões que justificam a generosidade deliberadamente aceite como um bem e voluntariamente praticada, sem desejo de recompensa e sem intuitos de expiação. Por isso, ao soltar o morcego que havia trazido do fundo da mina como prova testemunhal da sua coragem, Pedro «atirou-lhe um beijo e lançou-o ao ar, num gesto de príncipe magnânimo» (p. 58). Um príncipe que regressa aos seus domínios, depois de ter descido e vacilado, sendo ameaçado por um medo superior ao que pretendia inicialmente vencer. O final do conto, energético e retumbante, é uma afirmação de confiança e liberdade – talvez ingénua, certamente juvenil, mas ainda assim, ou por isso mesmo, pirática e contagiante:

«E no corredor, em passo triunfal, Pedro assobiava uma marcha vibrante. Passou pela cozinha, onde se forneceu, e foi então para o quarto. Pegando na bandeira preta, arrumada a um canto, ergueu-a até ao tecto, e cantou a “Maria da Fonte” (...) E batia os pés, com força, no sobrado velho, que estremecia.» (p. 59-60)

No conto “Histórias da Meia-Noite”, também de *Bandeira Preta*, surge outro espaço de encantamento que, em alguns aspectos, se aproxima da mina de “Os Anjos”: a caverna subaquática e maravilhosa, inventada pela imaginação deslumbrante de João Meco, uma personagem que enfeitiça Pedro com a suas histórias de encantar. O poder de João Meco como contador de histórias resulta essencialmente de dois factores: a linguagem lírica e a recusa do sobrenatural, de tudo aquilo que não depende da vontade de

“responsabilidade por si próprio” em que resulta a exemplaridade adolescente da personagem troncular

imaginar. E é por essa via que a *forma mentis* da personagem mais se assemelha ao espírito inventivo de Pedro.

A tonalidade lírica da linguagem de João Meco é bem exemplificada nas palavras iniciais do conto, que anunciam as suas capacidades associativas e metafóricas: o seu poder de *transportar* sentidos, criando novas realidades a partir dos dados sensorialmente apreensíveis:

«- ...Serra negra, que onde não é pedra é urze e tojo...Tem pouca roupa como os pobres...E no Verão vêm os sóis queimar-lhe as costas, no Inverno, as pedras, que são os ossos, estalam do gelo e o vento canta a moliana a quem não se ativer a uma gabela de lanhiço. Hoje está branca dum camadão de geada (...) Os lobos lá andam, a esta hora, batedores de ladeiras, até se desenganarem e descerem aos povoados onde agucem o dente...Está a fazer seis anos, dormi eu na toca dum castanheiro...» (p. 131)

Com este tipo de linguagem, João Meco prepara o terreno para o momento narrativo muito particular que o conto constitui no conjunto do ciclo, e, sobretudo, cria espaço para a irrupção final da sua fantasia. Com efeito, o conto retrata uma cena de serão invernos e campestre, um momento em que «dá gosto a gente chegar-se aqui à fogueira que ferve o caldo» (p. 131), e é à fogueira que os camponeses contam histórias que prendem a atenção de Pedro («o filho dos patrões» p. 131), personagem que, ao cumprir o seu papel de ouvinte, estabelece a ligação coesiva com os restantes contos do livro e permite a João Meco exercitar, com requinte de pormenores, a sua necessidade de criar lugares de encantamento. Na verdade, Pedro é, de entre as várias personagens da narrativa, a única que dá valor ao discurso do contador de histórias, porque, no fundo, ambos são estimulados pela mesma curiosidade inventiva e pela mesma necessidade de entendimento e desmistificação. João Meco faz troça das histórias de fantasmas e assombrações que atemorizam a «criada velha» (p. 131), mas, «com seu ar de filósofo» (p. 135), sempre vai dizendo que «Há horas do Diabo» e, em certas noites, «por essas serras, é preciso um homem ser afoito» (p. 136). Isto é, ele também tem conhecimento pessoal de experiências estranhas, mas, ao contrário do que acontece com os seus convivas de serão, não se limita a aceitar as explicações populares; e narra os seus encontros com o

destes contos: o jovem Pedro.» («Branquinho da Fonseca - “Bandeira Preta”», p. 67).

“sobrenatural”, recorrendo a uma técnica discursiva geradora de uma atmosfera de medo, que satisfaz as expectativas do seu auditório e o seu gosto de efabular. No entanto, ele encarrega-se de desconstruir, logo em seguida, o cenário de assombração, através de um retorno às explicações alicerçadas em argumentos racionais, provenientes das faculdades de observação e julgamento. O seu encontro com o «fantasma do Maneta» é um exemplo claro desta forma de lidar com os mistérios da noite serrana:

«Estava uma noite de breu, mais negra que a dos infernos. (...) Quando, ao descer prò rio, pelo meio do pinhal, sinto de repente, por cima da cabeça, o desabar duma carrada de mato!...E ao mesmo tempo olho pra cima e vejo uma coisa branca a passar-me ao chapéu. Nem pensei no que fazia, já o varapau ia no ar, e sinto uma pancada nas mãos, que o porrete voou-me das unhas. Logo outra na cabeça, que fico espojado no chão. Neste comenos, lá o que era torna a desabar pela rama dos pinheiros abaixo. Aí vem ele. Só podia ser o fantasma do Maneta. O mesmo alvejar do que fosse, até me fez vento à cara. E percebo que era outro corujão que nem um carneiro. Sabem o que fiz? Deixei-me ficar sentado, a rir de mim, que ainda é o melhor que a gente pode fazer em certas ocasiões.» (p. 137)

Esta passagem da narração de João Meco ajuda a entender a relação de estreita cumplicidade que se estabelece entre a personagem e Pedro. Narrador e ouvinte precisam um do outro e constituem um círculo de encantamento que os diferencia das restantes personagens, pois ambos se encontram na mesma vontade de compreender e fantasiar, aliando a inteligência à imaginação, e recusando liminarmente todos os poderes que escapam a essas duas capacidades: no caso de Pedro, a crença popular dominada pela figura de um deus vigilante e pela sua corte de anjos; no caso de João Meco, a credence tradicional. Ambos acreditam apenas no poder da fantasia, por isso, quando a velha criada oferecia «Na mão de cortiça (...) as flores de neve, os grãos de milho abertos na pedra quente» (p. 138), Pedro «começou a trincá-los sem desviar a atenção fita nas palavras do narrador» (p. 138), não dando qualquer crédito às palavras da velha, que pretendiam cortar-lhe o sonho: «Nem a ouviu. E João Meco, em sua alta fantasia, voava já fora de tiro» (p. 139).

A alta fantasia de João Meco constrói a história da descida a uma caverna subaquática, misturando a criatividade pessoal com reminiscências de contos

maravilhosos sobre moiras encantadas (p. 138). A sua “visão” das maravilhas existentes no fundo do rio é essencialmente semelhante à “visão” de Pedro no interior da mina: há, em ambos os casos, a mesma vontade de imaginar a partir dos dados da realidade. É nesse âmbito que João Meco recusa as acusações dos ouvintes: «Vocês acreditam em almas do outro mundo e não acreditam em moiros, que foi um povo que já houve antigamente? Aí está como é o vosso juízo» (p. 140-141). A incursão na profundidade fluvial em demanda da «caldeirinha de oiro, da moira encantada que está lá no fundo» (p. 138) é narrada num tom que lembra, ao mesmo tempo, os contos populares maravilhosos e um texto profundamente erudito. Na verdade, o início do segmento narrativo, «Há-de estar numa caverna...O rio, ali, faz um poço que não tem fundo» (p. 139), faz lembrar o início da descrição do palácio de Neptuno no canto sexto de *Os Lusíadas*: «No mais interno fundo das profundas/Cavernas altas, onde o mar se esconde» (VI, 8, 1-2). Os dois textos são, naturalmente, muito diferentes; é, todavia, interessante notar as similitudes temáticas e mesmo estilísticas. Para descrever o maravilhoso espaço subaquático, Camões insiste no esplendor dos metais preciosos: a “prata fina”, “o diamante”, o “ouro fino”. De igual modo, o texto de Branquinho explora o tópico da luminosidade, referindo os “diamantes”, as “rosas de prata”, o “oiro”, o “vidro”, o “oiro fino”. No poema camoniano, o palácio de Neptuno tem «As portas de ouro fino, e marchetadas, /Do rico aljófar que nas conchas nace» (VI, 10, 1-2); no conto de Branquinho, João Meco vai «dar a uma gruta que tinha na entrada uns degraus que só podiam ser de oiro, e a gruta por dentro era toda de vidro e tinha estrelas a brilharem» (p. 139). Finalmente, na sua viagem ao fundo do mar, Baco pode ver que «Estava a Terra em montes, revestida/De verdes ervas e árvores floridas» (VI, 12, 1-2), e João Meco, ao descer ao fundo do rio, parece-lhe que «em vez de ir a descer, ia a subir uma montanha de rochedo, com o sol a nascer lá detrás, pois via-se uma grande claridade» (p. 139).

Como acontece na aproximação entre a cena de “Os olhos deslumbrados” e o mito de Actéon, também não há, na leitura desta sequência de “Histórias da Meia-Noite”, a intenção de procurar influências literárias, segundo os preceitos de uma pesquisa de fontes; há apenas o propósito de abrir o conto a uma convivência intertextual que ajuda a salientar a sua dimensão estética mais marcada pelo espírito criativo da poesia. Com efeito, João Meco é animado por uma vocação poética cujo maior receio é a segura infecunda da banalidade quotidiana e sensata: «Se fosse igual aos outros, sem pensar em fantasias, é que era um triste desgraçado» (p. 141). E é também por esse traço de

personalidade que ele é um ser imaginativo da mesma estirpe de Pedro, e confere ao seu relato hipodiegético uma posição coerente na estrutura e no tom de *Bandeira Preta*. Criador de lugares de encantamento, João Meco, «feliz e aventureiro» (p. 142), despede-se dos seus ouvintes dirigindo-se a Pedro, com palavras que o rapaz entende, porque podiam também ser suas: «E o menino, se descobrir alguma moira encantada, conte-me tudo, que eu acredito. Não acredito é em quem só vê as coisas que toda a gente pode ver...e não arrisca nem um dedo à chuva...Boa noite!...» (p. 142).

3. Iteração e paralelismo

3. 1. Alguns encontros

As redundâncias, que «reiteram emoções perduráveis ou registam frases que, à maneira de refrão se repetem», constituem, segundo Rosa Maria Goulart, um dos processos de manifestação de lirismo na narrativa¹³². Nos textos de Branquinho, a redundância não é veiculada apenas pela recorrência de frases, em versão integral ou num esquema de repetição com variantes, mas também pela insistência em determinados espaços, personagens e situações. A iteração destes elementos confere uma certa unidade

¹³² Rosa Maria Goulart, «Da Prosa Lírica Finissecular ao Romance Lírico Moderno», in *O Trabalho da Prosa – Narrativa, Ensaio, Epistolografia*, Braga, Coimbra, Angelus Novus, 1997, p. 23: «A lírica não se manifesta, todavia, apenas nas descrições, mas também no tom geral dos textos, que deixa perceber a subjectividade dos respectivos autores bem como uma adivinhada simpatia para com certos valores

de tom¹³³ à diversidade dos vários textos: espaços, personagens e situações articulam-se de acordo com uma espécie de rima interna, cujos efeitos são similares aos produzidos pelos esquemas rimáticos da poesia. Ricardo Gullón diz, acerca do romance lírico de Ramón Pérez de Ayala, que «los paralelismos entre personajes (...) y la variación en la repetición que de ellos se deriva, además de favorecer un juego irónico de duplicaciones, es medio excelente de hacer perceptible el vaivén, la oscilación rítmica»¹³⁴. E Jean-Yves Tadié leva ainda mais longe esta ideia quando afirma que podemos encontrar na narrativa lírica «un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes (...) en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités»¹³⁵. Ora, tanto as observações particularizadas de Gullón como os preceitos gerais de Tadié ajudam a estruturar algumas características da narrativa de Branquinho. No que diz respeito à importância do espaço, as considerações expandidas sobre exemplos de distopia e eutopia permitem dar conta do mecanismo de iteração e de paralelismo contrastivo. Há, no entanto, em alguns textos, outras situações que produzem um efeito de repetição rimática, através de cenas algo semelhantes, mas não idênticas, constituindo um recurso semântico que, em termos retóricos, é equiparável a uma espécie de anáfora poliptótica; a dimensão anafórica resulta da similitude de ingredientes constitutivos das referidas cenas, e a variação poliptótica é acrescentada pela diferença de carácter das personagens envolvidas. De acordo com estes pressupostos, é possível aproximar, por exemplo, as cenas que revelam a religiosidade das mulheres. Há, em diferentes textos fonsequianos, alguns quadros de mulheres rezando, na capela ou na igreja, e em todos eles há algo de comum, havendo, todavia, diferenças relevantes.

O penúltimo capítulo da novela *Mar Santo* começa sob o signo da ameaça e da escuridão: «Ao meio dia já não havia sol (...) Ao fundo da ruela via-se a mancha negra da gente sobre a muralha» (p. 173). O vento que redemoinhava «na poeira das ruas» (p. 173)

transmitidos, nas redundâncias, que reiteram emoções perduráveis ou registam frases que, à maneira de refrão, se repetem (...).

¹³³ Ao tentar definir o romance lírico, Mariano Baquero Goyanes inclui o “tom”, no elenco dos elementos suscitadores do efeito lírico: «(...) creo que el muy *sui generis* efecto lírico que una novela pueda suscitar, es el resultado de una conjunción de factores – tema, estructura, lenguaje, tono (...)» (*Estructuras de la novela actual*, Madrid, Editorial Castalia, 1995, p. 72).

¹³⁴ Ricardo Gullón, *La Novela Lírica*, p. 92.

¹³⁵ Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique*, p. 8.

é sinal bem evidente de que o mar está bravo e de que a tempestade ameaça os pescadores embarcados. A dada altura dá-se conta de que «faltava um barco: o do Oréga» (p. 178). As mulheres que esperam na praia misturam com o vento o clamor e as rezas «e faziam invocações aos gritos. Fossem ou não fossem parentes nem amigos. Um eram todos. Mas o roncar da ventania era maior, na fúria de esfarrapar e de calar aquelas vozes» (p. 184). Há, porém, duas mulheres que não se juntam ao grupo e se isolam para rezarem na capela:

«Só duas mulheres. Uma junto à parede, no escuro, ajoelhada no chão de pedra. Outra perto do altar, também de joelhos, com a cabeça caída sobre o peito. Ali, dentro daquelas paredes grossas, a fúria do mar e da ventania era um bramido longínquo e impotente. As velas ardiam, com uma chama serena, em volta da imagem da Nossa Senhora da Nazaré, vestida de seda e de rendas, com sua coroa de oiro e vidros.» (p. 182)

Estando em perigo o barco de Oréga, é evidente que as duas mulheres suplicantes, protegendo a oração do zunido da ventania, só podem ser a mãe do pescador e Inês. Dobradas pelo medo, mas resguardadas pela serenidade da capela, marcam um profundo contraste visual e sonoro com a luta dos pescadores contra o mar, «o deus vivo», «o amigo-inimigo» (p. 189): «A última onda virou-os e atirou tudo à praia. Um clamor atroou o céu» (p. 188). No fim da batalha com as ondas alterosas, Oréga é informado de que a mãe se encontra na capela, e então, «voltou para trás e subiu a rampa de areia. Caminhava num passo vagaroso, indiferente ao vento que ainda o sacudia e lhe assobiava aos ouvidos» (p. 190), dando provas da sua alta estirpe de cavaleiro do mar¹³⁶. A mãe abraça-o em silêncio, mas Inês, mesmo depois de ele se lhe ter dirigido, «Sem o olhar, continuou curvada, com as mãos apertadas uma na outra, como se não tivesse ouvido. Oréga ficou imóvel ao lado dela. Viu que começava a chorar. Voltou para trás, devagar, agarrou no braço da mãe e, ao sair, segurou a porta, para não bater com o vento» (p. 190). Oréga sai tranquilo, porque vê no gesto suplicante de Inês uma confissão silenciosa de amor; só o amor podia dar às duas mulheres aqueles traços de *mater dolorosa*; por isso, no

¹³⁶ A associação entre os pescadores e os cavaleiros é explicitamente avançada pelo próprio texto: «Aos pescadores, deitados na praia, ou nas tabernas, a beber e a jogar a laranjinha, o que se passa em terra interessa-lhes pouco. Mas para o mar estão alerta, num instinto aventureiro de nómadas. O cavalo é o barco. Não sabem andar a pé, têm um passo pesado e oscilante. Ou no batel que corre ao vento, que salta na crista das ondas, ou estendidos na areia a dormir.» (p. 161).

início do último capítulo da novela, o jovem pescador decide quebrar o silêncio que o tem mantido afastado de Inês. Não sabe ainda o que ela pensa realmente, mas isso não tem importância, pois «bastava-lhe saber que estivera na capela, a rezar, enquanto o barco andou em perigo» (p. 191).

A cena comovente de *Mar Santo* integra-se harmoniosamente no tom de genuína humanidade que a novela vai revelando, e ocupa, por esse motivo, um lugar muito específico na narrativa de Branquinho. No entanto, a imagem delicada de uma rapariga rezando surge igualmente em outros textos, e constitui, portanto, um elemento de iteração. Em todos os momentos narrativos em que essa imagem é elaborada, são utilizados recursos muito semelhantes: o espaço da capela/igreja, a rapariga orando ou meditando, e o rapaz que procura aproximar-se. No conto “O Conspirador” (CM), Paulo, um jovem tão sereno e enérgico como Oréga (p. 186), apaixona-se por Maria Ricarda quando a encontra num momento de recolhimento e prece:

«Todas as manhãs e todas as tardes Paulo ia para o castelo ler. (...) Numa dessas manhãs, voltando para casa, viu aberta a porta da Igreja de Santa Maria e entrou. Estava deserta. (...) Mas ao dar os primeiros passos no barulhento sobrado de tábuas velhas e soltas reparou que estava alguém ajoelhado na capela lateral. Era uma mulher, dobrada e imóvel, com um véu preto pela cabeça.» (p. 187)

Quando a rapariga «alta e elegante, bonita, de grandes olhos luminosos» (p. 188) sai da capela, Paulo também sai, admirando-se, no momento seguinte, «da atitude perplexa em que ficara a olhá-la» (p. 188). E embora tente, «com raciocínios prudentes», «arrefecer as ideias aventureiras» (p. 188), a verdade é que ele é um homem aventureiro que partilha com outros heróis fonséquianos, nomeadamente com Pedro, o protagonista de “D. Vampiro”, o interesse pelos ensinamentos de Nietzsche: «Já antes de ler Nietzsche obedecia à sua lei: vive no perigo! E a isto devo a firmeza de espírito» (p. 214). E, na verdade, o amor por Maria Ricarda constitui para um conspirador perseguido pela polícia um perigo suplementar, mas inescapável: «Era ela. Deitada sobre a relva, lia um livro. (...) O vestido azul moldava-lhe o corpo e o vento balouçava-lhe os anéis do cabelo doirado. Ficou do alto a admirá-la, como um Júpiter planeando o seu rapto de Europa» (p. 194)¹³⁷.

O amor instaura o desequilíbrio e o risco num projecto de vida alicerçado na força solitária das ideias, mas Paulo sabe que, como Júpiter, não pode resistir, e, de facto, não quer desistir dessa nova força contrária à prudência: «Sobre todas as coisas e contra todas, punha agora o seu amor invencível» (p. 210), arriscando a vida para se encontrar clandestinamente com a mulher amada, em *momentos* que resumem todo o sentido da sua vida dispersa:

«Maria Ricarda saía da porta entreaberta, e apertavam-se num abraço demorado, como se a viagem tivesse sido longa e por entre grandes perigos, ou não se vissem há anos. Tudo em volta dormia. Só as corujas resfolegavam nas torres arruinadas das três igrejas e o relógio da Câmara alarmava o silêncio do mundo, batendo o sino das horas, repetindo...» (p. 211)

E o caminho teve início no momento em que Paulo contemplou a imagem triste e suave de uma rapariga ajoelhada na capela; uma imagem semelhante à que Bernardo observa na Sé Velha, em Coimbra, num dos encontros de *Porta de Minerva*:

«Como num mundo subterrâneo, as colunas de pedra apagavam-se na penumbra, subindo para a abóbada negra. Os passos ressoaram no profundo silêncio. Ela estava ajoelhada aos pés do Cristo, envolvida na luz suave que descia dos retábulos de velha talha doirada. A bela e desdenhosa era agora uma silhueta religiosa e humilde.» (p. 75)

O encontro entre Bernardo e Elizabeth, no espaço da igreja, constitui praticamente toda a matéria relevante do reduzido capítulo de *Porta de Minerva*. A sua importância não é assinalável no desenvolvimento do romance, porque nem o romance tem grande desenvoltura, nem as duas personagens envolvidas no episódio, mais contístico do que romanesco, têm espessura anímica e psicológica que as aparente a Oréga e Inês, ou mesmo a Paulo e Maria Ricarda. No entanto, a cena constitui um evidente exemplo de mecanismo de iteração e paralelismo; uma iteração *cum uariatione*, provindo a variação das características das personagens. No conto “A Única Estrela” (CM), a

¹³⁷ Embora Branquinho não recorra muito às figuras exemplares da mitologia clássica, elas vão surgindo, de forma explícita ou implícita, em contextos muito diferentes, acabando por configurar também um elemento de iteração.

variação resulta do diferente tratamento do espaço: passa-se do interior da capela para o exterior; a oração é substituída pela leitura, mantendo-se a situação de encontro e enamoramento:

«Era uma ideia fixa. Tinha de voltar a vê-la. (...) Continuei, e ao chegar perto da capelinha é que a vi sentada no banco, com um livro sobre os joelhos, absorta a olhar o mar. Quando reparou em mim, levantou o livro e começou a ler. Sentei-me num outro banco e, pouco depois, já não me lembro como, começámos a conversar. Estávamos ambos desesperados de solidão. (...) Não tínhamos vontade de ir embora. Quando nos despedimos parecia que já nos conhecíamos há muito tempo.» (p. 225-226)

Do encontro do narrador com Maria Celeste sobressai a mesma imagem dos casos acima referidos: uma rapariga sozinha, absorta nos seus pensamentos; no fundo, um momento de solidão, propiciador do encontro com outra solidão, com aquela melancolia que o narrador de “A Única Estrela” transmite muito bem no seu relato de reconstrução cordial: «Ela desapareceu naquela penumbra doirada do pôr-do-sol e vi-a afastar-se, apagar-se devagar, desaparecer, como se estivesse a acordar...Sentei-me no banco de pedra e fiquei ali muito tempo, sem pensamento, num mundo vago» (p. 226).

Nos contos de Branquinho há ainda encontros que não representam situações de enamoramento, mas, porque são construídos segundo um mesmo padrão, constituem também um elemento de paralelismo. Com efeito, em vários contos, a história é gerada a partir do encontro fortuito do narrador ou do protagonista com uma personagem desconhecida que vem alterar o rumo da personagem principal e desencadeia os mecanismos de estranhamento, de revelação e mesmo de reconhecimento. *O Barão* e “O Involuntário” (RT) são, a este nível, dois exemplos paradigmáticos. Na verdade, em ambos os casos, os protagonistas são viajantes – o Inspector é uma viajante a contragosto, Filipe é um viajante compulsivo - e a viagem põe a história em movimento, sobretudo a partir do momento do encontro com a personagem condutora, que actua nos dois contos de forma similar: o Barão conduz o Inspector, da mesma maneira que Pessanha impõe a sua vontade ao permissivo Filipe. O Inspector e Filipe pertencem, assim, àquele género de heróis que, embora provocando a catástrofe necessária, são mais passivos do que activos, mais *agidos* do que agentes, uma característica que Jean-Yves Tadié detecta em Aldo, o

protagonista do romance lírico *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq: «Aldo est à la fois l’homme qui déclenche la catastrophe et celui qui n’a pourtant conscience que d’être *agi*»¹³⁸. O Inspector e Filipe obedecem às ordens dos seus companheiros de ocasião, e, em ambos os contos, o desenvolvimento da história segue um esquema estrutural semelhante: os viajantes são compelidos a aceitar a hospitalidade dos anfitriões, que os conduzem a um espaço também análogo – o solar isolado, em avançado estado de decrepitude, e guardador de labirínticos segredos; um espaço armadilhado por um poder adormecido e pronto a explodir¹³⁹. Filipe provoca, inadvertidamente, a rebelião de Teresa e a morte de Pessanha; o Inspector dá ensejo a que o Barão liberte os seus fantasmas. Nos dois casos, as personagens são tocadas pelo magnetismo dos acontecimentos: Filipe, no final do conto, «Caminhava vago e obcecado por uma ideia» (p. 237), sinal de que na sua apatia começa a germinar o desejo de alguma interrogação perante si próprio; o Inspector, instigado pela energia obscura do Barão, desce ao fundo da sua própria noite e, porque se reconhece, termina o seu relato com a ideia de um possível regresso ao espaço do desvendamento: «Hei-de voltar, um dia. E havemos de tornar a perder-nos pelos caminhos sombrios do nosso sonho e da nossa loucura» (p. 107).

É também a partir de um encontro fortuito que a vida de Maria do Guadalupe, a heroína do conto “Maria Francesa” (*BP*), é completamente alterada. O conto tem uma estrutura semelhante à do texto que o antecede, pois como em “Histórias da Meia-Noite”, há em “Maria Francesa” a mesma situação: numa noite de gelado inverno, os camponeses reúnem-se à volta da fogueira e vão desfiando «romances de ladrões de estrada ou façanhas do tempo dos franceses» (p. 145). Falta, na roda dos ouvintes que escutam o velho Tibúrcio, a presença espantada de Pedro, mas o conto é a resposta ao pedido que ele havia feito a João Meco, e, por isso, estando ausente, ele está também de algum modo presente, porque, na economia geral do livro, é ele quem justifica a narração oral. O *incipit* do texto tem ecos tanto da poesia como de outras narrativas de Branquinho, sobretudo através do tópico da animização da noite e do vento:

¹³⁸ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁹ Id., *ibid.*, p. 58-59: «La figure symbolique du château est liée au thème de la quête (du Graal), de la route, de la rencontre inattendue, rencontre d’un secret conservé en un lieu clos, inaccessible: perdu, aux deux sens du mot. (...) Au xxe siècle, la description de château ne peut plus être naïve, ni réaliste: elle est empruntée aux textes plus anciens, dont il s’agit de réveiller le pouvoir endormi».

«No mês do Natal, a noite entrava pelas tardes dentro. Ainda era dia e já as estrelas davam o sonho ao mundo.

Os pinhais em volta da aldeia zuniam varejados dum vento de gelo, que do bico das serras brancas vinha correr nas ruas desertas onde a geada estalava debaixo dos pés, como vidraça.» (p. 145)¹⁴⁰

Depois de haver narrado a vingança homicida do padre Tiago, que mata os franceses invasores, Tibúrcio conta a história de Maria do Guadalupe, contrastando as duas personagens: ao desforço cego e temerário do padre sucede a compaixão gentil e receosa da rapariga; o padre assume, talvez paradoxalmente, a figura do carrasco, a jovem pastora é a imagem do anjo guardador:

«Pois andava a Maria do Guadalupe uma manhã no monte com as ovelhas, quando o cão lhe rompe a ladrar a uns tojeiros. Dá com um francês estendido, que ficou passada! Ia a fugir, mas vê que o homem estava a morrer e só fazia um gesto a modos de pedir água. Tirou da saca a cabacita e chegou-lha à boca. Não era crime. Mas logo desandou dali, não fosse alguém vê-la a fazer aquilo.» (p. 154)

Este encontro inopinado com o francês moribundo vai traçar o destino de Maria do Guadalupe, alterando profundamente o seu viver quotidiano: «Chorava sem razão: fez desconfiar a mãe. Como andava de namoro com o tal Fernão, logo lhe carregaram e ele as culpas de tratante» (p. 154). E é precisamente no seu relacionamento com Fernão que a vida da rapariga vai ser mis profundamente abalada. O soldado francês é salvo da morte pelos desvelos clandestinos da pastora, e reconhecido, acaba por regressar ao local para a compensar; é um momento dramático: «Até que um belo dia, em dois alazões bem escovados, apareceram ali uns fidalgos que não vinham à caça nem às coimas. Pior seria» (p. 156). Toda a aldeia fica a saber que Maria do Guadalupe havia cometido o supremo pecado de socorrer um soldado inimigo, e tal vergonha cola-se-lhe indelevelmente no rosto: «começaram logo ali a chamar-lhe a Maria Francesa. E ao outro dia, quando

¹⁴⁰ Cf., por exemplo, as seguintes passagens de *Mar Santo*: «A noite vinha do pinhal e descia pelas encostas dos montes, mas, ao chegar às casas brancas da povoação, parava, diluía-se numa penumbra cinzenta, hesitante, e, recuando, adensava-se ao longe, para as bandas do rio.» (p. 55); «O vento levava as vozes, zumbia nos ouvidos; atirava a areia da praia misturada com salpicos das ondas desfeitas em poalha branca.»

passavam por ela, faziam de conta que nem a viam. Ódios negros não cansam...» (p. 159). Incapaz de suportar o desprezo dos aldeãos e a desconfiança de Fernão, a rapariga decide abandonar a aldeia:

«Até que uma noite negra, a pobre, com a roupita num saco, sem os pais a pressentirem, fugiu de casa e meteu-se à serra, sem destino, destemida dos cominhos e dos lobos. Pior era aquela gente cristã.» (p. 159)

Informado do sucedido, Fernão não hesita: «Alcançou-a lá para os quintos da outra banda da serra negra...Atirou-a para cima da garupa e, se voltaram para trás...- a história diz que não...» (p. 160). Fernão, cavalgando num «galope desenfreado» (p. 160) demonstra uma força de carácter semelhante à de Oréga, e os dois pares de amantes enquadram-se numa mesma tipologia ética, permitindo que os dois textos «rimem entre si»¹⁴¹.

Rimam também entre si alguns contos, cuja história se desenvolve a partir do encontro do narrador com uma personagem meramente episódica. No conto “Um Pobre Homem” (RT), o narrador, distraído com as suas «meditações inúteis» (p. 146), “tropeça” no legalismo demasiado escrupuloso do porteiro do cinema, e é esse incidente que dinamiza a parte mais exteriormente conflituosa da história, afectando, ao mesmo tempo toda a vida dilemática que se desenvolve na consciência do narrador. O porteiro proporciona-lhe um motivo para apaziguar a luta que se trava no seu espírito contraditório¹⁴², porque lhe permite decidir-se pelos benefícios da acção em detrimento dos malefícios da indecisão. As últimas palavras do conto são bem sintomáticas dessa terapia:

«Saí; fechei a porta como se nada se tivesse passado e, descendo a rua, no meu passo calmo, debaixo daquele sol que escaldava, ia satisfeito – enfim, com a consciência em paz.» (p. 158)

(p. 176); «O vento desgrenhava-lhe a longa barba branca, sacudia-lhe a carapuça, a querer arrancar-lha da cabeça firme como uma rocha.» (p. 179).

¹⁴¹ Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴² As lutas interiores do narrador chegam mesmo a assumir a forma de “diálogo” silencioso: «Muitas vezes desculpo, e nunca me arrependo. Perdoar é uma força. – E não te esqueças de que foste tu quem um dia disse que os pobres têm sempre razão. – Bem sei o que querias dizer com esta frase mais verdadeira do que te parece.» (p. 148).

No estranho conto “O Velho”¹⁴³, o narrador, «doente, sem resistência» (p. 9), também é posto em movimento por uma personagem episódica – o velho - que lhe revela a sua verdadeira identidade, mas a sua doença da indecisão não é vencida, antes aumenta. O final do texto revela um homem aprisionado nas suas próprias contradições, incapaz de um gesto libertador que o aproxime do narrador de “Um Pobre Homem”; e por isso, os dois contos terminam de forma completamente diferente: «Assim que chego à rua arrependo-me de ter deixado o cartão. Volto atrás, mas não tenho coragem de bater à porta» (p. 11). Em qualquer dos casos, o aparecimento de uma personagem inesperada tem consequências na vida interior dos narradores, ora quebrando, ora apertando ainda mais o cerco da indecisão. Nos contos “A Prova de Força” e “A Estátua”, ambos de *Rio Turvo*, é utilizado o mesmo recurso, mas a personagem insólita que se atravessa no percurso do narrador conta a sua história sem que isso afecte profundamente o comportamento do narrador-ouvinte, permite-lhe apenas dar conta de algumas características da sua personalidade. E são precisamente as similitudes e contrastes de personalidade das várias personagens um dos mecanismos de paralelismo da narrativa de Branquinho da Fonseca.

3. 2. As Personagens: similitudes e contrastes

Ao longo deste trabalho, já foi várias vezes referida a semelhança existente entre muitas personagens do universo literário de Branquinho, bem como o efeito de paralelismo que resulta da iteração de situações narrativas muito similares. Importa coligir agora, de forma sintética, algumas observações que foram sendo utilizadas ao sabor das necessidades circunstanciais.

Num artigo sobre *Bandeira Preta*, Manuel Poppe, ao falar de Pedro, diz o seguinte: «(...) no íntimo, e não considerando o circunstancial, certos heróis de Branquinho da Fonseca mudam apenas de nome (no íntimo, no olhar, na maneira de ver o

¹⁴³ O conto, da autoria de António Madeira, foi publicado na *Presença*, nº 19, Fevereiro/Março de 1929, p.9-11. Curiosamente, António Madeira é também o nome do narrador-protagonista, havendo, deste modo, uma continuação entre os textos líricos e o texto contístico.

mundo e de sentir o mundo)»¹⁴⁴. E para justificar a sua acertada observação, Manuel Poppe lembra o facto de *Bandeira Preta* vir contar *depois* a infância e adolescência do protagonista de *Porta de Minerva* – Bernardo Cabral – aludindo ainda à semelhança que existe entre Pedro/Bernardo e António Roque, o protagonista do conto “O Lobo Branco” (CM). O paralelismo de personalidade não existe, porém, apenas entre estas três personagens, como se tem vindo a constatar através dos comentários feitos às várias narrativas de Branquinho.

Na verdade, há em toda a obra do autor a recorrência do mesmo tipo de caracteres, desde o “eu lírico” dos poemas até às várias personagens dos textos dramáticos, bem como dos narrativos. A cissiparidade do “eu” modernista¹⁴⁵ detectável sobretudo em poemas publicados na *Presença*, continua, de forma evidente, em algumas figuras dramáticas, e estende-se também a certas personagens dos contos. Mas, mais do que o indivíduo intimamente cindido, o que sobressai na narrativa de Branquinho é a convivência entre personagens hesitantes e atormentadas e personagens resolutas e determinadas. Há, na generalidade das personagens, uma enorme vontade de viver plenamente, e uma consequente recusa de todos os mecanismos que diminuem as forças vitais. A hesitação passiva é desvalorizada em favor da determinação activa, e é fundamentalmente por esse motivo que as personagens mais marcantes de Branquinho, mesmo quando são contaminadas pelo veneno de um pensamento circular e centrípeto, nunca pretendem deixar-se enredar, de forma narcísica e complacente, nos pretensos benefícios de uma introversão negativamente compensadora. A impossibilidade de fazer corpo com a vida não incentiva a criação de simulacros ou fugas compensatórias: conduz apenas a um ainda mais agudo desejo de viver. Daí resulta uma energia vital e esperançosa que actua mesmo em situações eminentemente dramáticas. O drama social e afectivo de Virgínia e D. Ramon, e o drama intelectual do topógrafo de “Rio Turvo”, por exemplo, têm um evidente travo de pessimismo e amargura, mas as personagens não desistem; sofrem e resistem, e é essa ética da resistência um dos valores mais marcantes do universo das criaturas fonsequianas. São, por isso, raros os casos de desistência declarada, como, por exemplo, o suicídio de Carma, uma das irmãs de “A Gémea” (Z) e o homicídio revoltado e enlouquecido de “O Resto” (Z). Aliás, neste último caso, a

¹⁴⁴ Manuel Poppe, «Um Belo Livro: Bandeira Preta», in *Temas de Literatura Viva – 35 Escritores Contemporâneos*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 153-154.

violência destruidora é executada em nome de um alucinado desejo de vida, como, de certo modo, acontece na frustrada e contraproducente vingança de Zé “Fole”, no conto “Jack” (RT). E tanto em “O Resto” como em “Jack”, à personagem atormentada pelo espírito de vingança e destruição são contrapostas outras personagens que personificam o desejo de pacificação e a vontade de resistência¹⁴⁶. Do desenvolvimento deste jogo dialéctico resulta, em grande medida, o “fundo musical” que unifica os diversos mundos do universo narrativo de Branquinho: as personagens, como as situações, rimam entre si, quer através das aproximações por assimilação, quer através dos contrastes dissimilantes.

No domínio das similitudes, é patente, como lembra Manuel Poppe¹⁴⁷, a recorrência do mesmo padrão de carácter e de visão do mundo, que irmana personagens como Pedro, Bernardo e António Roque, notando-se apenas como traço mais visivelmente distintivo a referência onomástica. As três figuras são, com efeito, três perspectivas faciais de um rosto em construção: o rosto de uma personagem-síntese, que reflecte, em graus variáveis, alguns biografemas facilmente discerníveis pelo leitor e explicitamente admitidos pelo escritor. Há várias características que unem os três jovens, mas a mais relevante é a memória: todos possuem a mesma memória do espaço e do tempo da infância, isto é, todos têm as mesma raízes, e, por isso, a adolescência de Pedro tanto reflecte a de Bernardo como pode reflectir a de António Roque, porque nas três vivências existem os mesmos elementos fundamentais: o espaço familiar e social, a amizade, a relação privilegiada com a natureza. Além disso, são todos homens jovens – um em plena adolescência, os outros dois dando os passos iniciais na idade adulta; e esse facto permite alargar um pouco o grupo, incluindo mesmo aqueles que estão já mais além, mas que não perderam totalmente a ligação com o espaço-tempo da infância, e a ele regressam em busca de alento, como Pedro, o protagonista do conto “D. Vampiro” (CM); ou nele se afundam, procurando pateticamente sobreviver, como acontece com o Barão, uma personagem que, segundo David Mourão-Ferreira, é marcada por uma «incurável “adolescência”»¹⁴⁸, característica de grande parte dos heróis presencistas, desde os

¹⁴⁵ Cf. Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998, p.94.

¹⁴⁶ Em “O Resto”, o contraponto é efectuado por Lucínia e Vasques; no caso de “Jack”, o complemento contrastivo resulta da desconstracção vagabunda do marinheiro e da índole pacificadora de “Batata”.

¹⁴⁷ Manuel Poppe, *art. cit.*, p. 154.

¹⁴⁸ David Mourão-Ferreira, «Os Ficcionistas da “Presença”», in *Presença da “Presença”*, p. 52: «(...) E um dos maiores interesses dessa incomparável obra-prima da novela portuguesa, que é *O Barão*, não derivará justamente da incurável “adolescência” do protagonista, tão simbólica, por sua vez, da “adolescência” de uma importante camada da nossa sociedade que nunca soube “crescer” e evoluir?».

colegiais de José Régio e João Gaspar Simões até aos *Adolescentes*, de Adolfo Casais Monteiro.

Com efeito, uma parte substancial da galeria de figuras humanas da narrativa de Branquinho é constituída por pessoas jovens, que contracenam, algumas vezes, com anciãos, criando-se assim um certo paralelismo de experiências que não chega a ser propriamente uma oposição, porque a procura de caminhos que caracteriza a juventude encontra, no outro pólo geracional, ou uma dimensão pedagógica¹⁴⁹, ou uma tentativa de compreensão de um caminho que já foi percorrido¹⁵⁰. Entre os jovens, há a tendência para a formação de pares, não apenas pares amorosos, mas, sobretudo, duplas de amigos. Este facto tem alguma pertinência, porque, mais do que o amor, é a amizade o sentimento mais valorizado. A dupla de amigos mais sólida e evidente em toda a obra do autor é constituída por Pedro e Chinca, os dois protagonistas de *Bandeira Preta*. Eles são um exemplo de amizade, porque, sendo totalmente diferentes a vários níveis, nomeadamente no que concerne à condição social, são perfeitamente iguais no campo privado das relações de amizade: entre eles não há nenhuma espécie de hierarquia que não seja pessoalmente instituída e aceite. Um pouco diversa, mas igualmente sólida, é a amizade de Oréga e Manuel Chalabardo, os dois jovens pescadores de *Mar Santo*, unidos pelos mesmos valores e pela mesma luta, sendo, no entanto, tão diferentes:

«Chalabardo era baixo e magro, loiro, de olhos azuis, com uma expressão tímida, inquieto e de gestos nervosos, que o tornavam, por vezes, um pouco cómico. (...) Oréga era o perfeito contraste: sereno e voluntarioso.»
(p.25)

São também muito diferentes Bernardo Cabral e Manuel Vaz, os dois estudantes de *Porta de Minerva*; Melena e o topógrafo de “Rio Turvo”, unidos por uma amizade circunstancial mas bem alicerçada; e são igualmente diversos, mas complementares, Zé “Fole” e “Batata”, os dois amigos do conto “Jack” (*RT*). É ainda sob o espírito da diversidade e da complementaridade que se desenvolve o complexo encontro entre o Barão e o Inspector, dois desconhecidos que, numa noite de desregramento emotivo, revelam recessos de intimidade pessoal, num tom de desafogo, próprio das grandes

¹⁴⁹ Vd., por exemplo, “Bártolo” (*MS*), “São Paulo” (*BP*), “Tibúrcio” (*BP*).

amizades ou dos encontros súbitos e efémeros. No conto “O Conspirador” (CM), surge também um episódio que reflecte esta tendência para a formação de encontros amicais propícios às confidências. Fugindo à polícia, Paulo, acompanhado por Eduardo, esconde-se na velha casa dos avós do amigo (p. 175), um casarão desabitado, ressumando recordações, cujo poder de atracção coloca Eduardo no mesmo grupo dos rapazes que têm uma forte e enraizada memória da infância¹⁵¹. E é precisamente essa memória guardada no espaço que gera a tentativa de conversa confidencial: «Era um desses salões de casa nobre da província onde às noites se juntavam os amigos da família, para jogar o solo e o xadrez. As meninas da casa tocavam piano e, se havia pares, talvez se dançasse até às dez horas, que não era casa de boémios» (p. 175-176). Imediatamente a seguir a este apontamento do narrador, a personagem Eduardo assume o papel de narrador intradieético e narra uma história de amores com uma «inglesinha» (p. 176), que não consegue cativar o conspirador Paulo («Paulo sentou-se num sofá ao pé da janela e fumava, sem o ouvir» p.178), mas que serve de antecipação paralelística à história que ele próprio vai viver com Maria Ricarda. Não se gera entre os dois amigos uma atmosfera de mútua confidência, porque o tempo é de receio e fuga, mas a estrutura básica do episódio é análoga à dos encontros confessionais; porém a sua inserção na arquitectura diegética do conto pretende sobretudo alcançar uma função intratextual que rendibilize os mecanismos de paralelismo.

Os mencionados pares de amigos têm todos duas características comuns: a diversidade de personalidades e o facto de serem constituídos por homens. Existem, na narrativa de Branquinho, algumas amizades femininas, mas não são comparáveis, nem em número nem em qualidade, às amizades masculinas. São amigas Inês Fainó e Maria Bragaia, as duas personagens femininas de *Mar Santo* que contrastam com Oréga e Chalabardo; mas já é duvidosa a amizade de Elizabeth e Catarina, em *Porta de Minerva*, pontuada pela rivalidade e o ciúme; e é totalmente falaciosa a amizade de Ângela e Maria Lencastre, as duas mulheres que no conto “A Minha Inimiga” (CM), protagonizam com o narrador, José Machado, um jogo de sedução amorosa que coloca o elemento masculino

¹⁵⁰ O caso mais evidente é representado pelo “velho Senhor” que conta a sua história ao narrador de “A Prova de Força” (RT).

¹⁵¹ Na verdade, a casa de Eduardo é semelhante à de Pedro (“D. Vampiro”, CM), de António Roque (“O Lobo Branco”, CM), etc.: «A casa de Eduardo tinha um corpo mais alto, à maneira de torre, e a parte principal da construção era de pequenas janelas quadradas e tectos baixos. Ainda restavam duas portas em ogiva medieval. Ao torreão ligava-se um muro alto que envolvia o jardim misteriosos de onde apenas saíam os cedros com a copa larga, dobrada para o chão.» (p. 174).

no centro de uma luta de ousadia e receio que atinge sobretudo as duas mulheres. Maria Lencastre age de forma calculada, pretendendo, a todo o custo, impedir que Ângela se deixe seduzir por José Machado, pois é a rapariga quem, de facto, lhe interessa e não o rapaz; trata-se, portanto, mais de um caso de paixão amorosa do que de uma relação de amizade¹⁵². No plano dos sentimentos, as mulheres são preferencialmente associadas ao amor: ao amor-paixão e, fundamentalmente, ao amor maternal. Num artigo sobre as figuras femininas da narrativa de Branquinho, Natalina Andrade Grilo traça breves retratos de mulheres indecisas, angustiadas, ciumentas, reprimidas¹⁵³, e todas essas personalidades vivem, de facto, nos textos de Branquinho; mas a ensaísta não refere as figuras maternas que, muitas vezes, ficando na sombra das peripécias, são uma força vigilante e protectora. Recorde-se, por exemplo, a compaixão da velha porteira do conto “Andares” (Z), a límpida serenidade de Cristina Bertenga, mãe de Oréga (MS)¹⁵⁴; a discreta solicitude da mãe do capitão D. Pedro (BP), a preocupação da mãe de Chinca (BP), e, mesmo num registo mais agreste, a ferina vigilância da tia de Leonor, a velha cozinheira de “Rio Turvo”, que guardava a sobrinha «de dia e de noite, como um cão» (p.45), protegendo-a da voracidade rapace dos homens do estaleiro.

Contrastando com a presença das figuras maternas, há um défice de figuras paternas. Têm algum relevo os pais de Bernardo e Pedro (PM e BP); é essencial o lado paternal de D. Ramon, (CM) tanto no seu amor pela filha Catarina, «la flor más pura» (p.33), como no seu ácido desprezo pela outra filha, que considera «una cabra» (p. 33); e é fundamentalmente negativo o realce conferido ao pai de Teresa, no conto “O

¹⁵² Natalina Andrade Grilo, caracterizando a personalidade de Maria Lencastre, salienta o “arrojo” de Branquinho: «Tendo em conta que *Caminhos Magnéticos* saiu em 1938, lembramos como era arrojado, para a época, falar e escrever sobre certos temas. Fazendo eco de sentimentos com tendência para o proibido, para o interdito, neste conto Branquinho da Fonseca teve a coragem de revelar a homossexualidade feminina com inequívoca clareza.» («Algumas Faces de “um” Rosto de Mulher», p. 22).

¹⁵³ Natalina Andrade Grilo agrupa as figuras femininas em nove grupos identificados por outros tantos substantivos: Indecisão (Carma), Angústia (Virgínia), Paixão (Catarina), Ciúme (Elizabeth), Perversão (Maria Lencastre), Inadaptação (Leonor), Repressão (Teresa), Coragem (Emília), Submissão (Idalina). (*art. cit.*, p. 20-23).

¹⁵⁴ «Cristina Bertenga, de olhos grandes, com um sorriso doce e triste, conservava uns restos de beleza que evocavam a sua história de amor. (...) Tinha um ar discreto e sereno nos modos e nas palavras, que lhe dava uma elegância natural. Mas vivia alheia às intrigas e conversas da vizinhança; por isso não gostavam dela.» (p. 87).

Involuntário” (RT), por manter a filha em cativeiro, e ao pai de o Barão, uma figura tenebrosa, que é, nas palavras do próprio filho, «um javardo, um rei negro» (p. 37)¹⁵⁵.

Constituem ainda um grupo iterativo de figuras humanas as velhas criadas e os velhos criados, nomeadamente aqueles que nos solares de província alargam o âmbito do círculo familiar e são, em alguns casos, os únicos guardiães da “memória da casa”, procurada pela mais nova geração de senhores¹⁵⁶.

Este breve elenco de personagens permite concluir que, na narrativa de Branquinho, as figuras humanas, recorrentes e contrastivas, consubstanciam um mecanismo de liricização da narrativa, por via do efeito de paralelismo. De um modo geral, o espaço-tempo da infância estrutura a memória e funciona como um porto de abrigo que enraíza e acolhe as personagens que têm um lugar de regresso, mesmo quando a realidade adulta não encontra os trilhos que conduzem ao território da infância perdida. Em paralelo contrastivo com este grupo, surgem as figuras desenraizadas, à deriva no espaço, quer se trate do espaço desqualificado da cidade, quer se trate do espaço não menos desqualificado do pensamento inibitivo. Virgínia, o narrador-protagonista de “Rio Turvo”, o Inspector de *O Barão*, e mesmo D. Ramon, no seu exílio forçado, são alguns representantes destes seres que podem ter um lugar de refúgio, mas não têm o acolhimento do lar da infância – real ou cordialmente recuperado - ; são personagens soltas, profundamente solitárias: resistentes desamparados.

¹⁵⁵ «Quando eu precisava de dinheiro trocava as amantes com meu pai. Levava uma fêmea de Lisboa: ele ficava doido. Era um javardo, um rei negro...Dava-me logo a massa e eu punha-me a andar, largava a dele no Porto e voltava para Lisboa...Reles...Tudo reles...» (p. 37).

¹⁵⁶ Por exemplo, o «velho Lino feitor» que prepara o solar do Olmo para receber Pedro, no conto “D. Vampiro” (CM), ou a sr^a Luísa, a velha criada do conto “O Conspirador” (CM), que retoma as funções sempre que Eduardo vai à caça (p. 175).

Capítulo 5

Mecanismos de distorção grotesca

1. Introdução

Ensaístas nacionais e estrangeiros são unânimes na valorização estética de *O Barão*, um texto muitas vezes considerado não apenas o *opus magnum* de Branquinho, mas também uma das realizações mais perfeitas da narrativa breve no âmbito da literatura portuguesa contemporânea. De entre os vários ensaios sobre *O Barão*, importa, por ora, salientar um artigo de Francisco Cota Fagundes, publicado em 1982. Nesse artigo, intitulado «A “visión esperpéntica” na elaboração estética de “O Barão”»¹, o ensaísta retoma as considerações de José Régio acerca dos «três elementos capitais que formam a trama literária» do texto de Branquinho, isto é, «o realista, o fantástico ou grotesco e o lírico»², acentuando a importância do grotesco como um dos processos estéticos fundamentais. Na sua leitura de *O Barão* como narrativa grotesca, Cota Fagundes, num bem documentado exercício de *Quellenforschung*, procura detectar no conto fonsequiano a influência de vários textos de Valle-Inclán³. Assim, a influência valleinclaniana terá provindo, a um nível mais geral, «das três peças que compõem *Comedias bárbaras*»⁴, e, num âmbito mais restrito, Branquinho terá sido influenciado pelo conto “El rey de la

¹ Francisco Cota Fagundes, «A “visión esperpéntica” na elaboração estética de “O Barão”», *Colóquio/Letras*, nº 68, 1982, p. 26-34.

² José Régio, «Posfácio de José Régio», p. 62.

³ Para uma visão sumária e representativa dos contos do escritor espanhol, vd. Ramón Del Valle-Inclán, *Jardín Umbrío. Historias de Santos, de Almas en Pena, de Duendes y Ladrones*, 7ª ed., Edición de Miguel Díez Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

⁴ Francisco Cota Fagundes, *art. cit.*, p. 27.

máscara”, nomeadamente na concepção de um momento narrativo nuclear de *O Barão*: a cena da Tuna⁵.

A tese de Cota Fagundes é interessante, não tanto pelo rastreio de alguns passos da obra de Valle-Inclán⁶ que, supostamente, terão inspirado Branquinho, mas, sobretudo, por colocar *O Barão* no campo estético do grotesco. A comparação com os textos do escritor espanhol ganha, deste modo, uma grande pertinência, porquanto, como é sabido, o conceito de “esperpento” está intimamente ligado à estética literária de Valle-Inclán e aproxima-se muito da noção mais universal de grotesco. Segundo Rodolfo Cardona e Anthony Zahareas, quando Valle-Inclán utilizou pela primeira vez o termo “esperpento”, na cena XII de *Luces de Bohemia*, «sabía muy concretamente que se refería a una cosa fea, a una persona ridícula, o a un tipo desagradable y notable por el desaliño y mala traza; esto es, a una situación risible por desatinada o absurda»⁷; ora, como concluem os dois ensaístas, o conceito de “esperpento” é, no fundo, «una mezcla de algo feo y risible, la versión popular del término literario *grotesco*»⁸. Consequentemente, a “visión esperpéntica”, detectada por Cota Fagundes na elaboração estética de *O Barão*, não é mais do que a visão grotesca profundamente enraizada na cultura ocidental; por isso, como também admite Cota Fagundes, «é verdade que Branquinho não teria necessariamente que recorrer a Valle-Inclán para a elaboração de muitas técnicas comuns ao esperpento»⁹.

Há semelhanças evidentes entre os textos de Valle-Inclán e de Branquinho, ao nível da técnica e do *tom*, porque os dois escritores se enquadram numa mesma tendência estética; notam-se, porém, diferenças igualmente acentuáveis. Veja-se, por exemplo, a famosa cena da Tuna que, na opinião de Cota Fagundes, «constitui um exemplo consumado de esperpento – como nem o próprio autor de *Luces de Bohemia* conseguiu produzir com maior perfeição»¹⁰. Na verdade, há nos dois contos – *O Barão* e “El Rey de la máscara” – a exploração muito rendosa de todos os recursos que permitem tornar

⁵ Id., *ibid.*, p. 31.

⁶ Os estudantes de Coimbra conheciam a obra de Valle-Inclán, como se pode concluir de uma pequena nota de Miguel Torga: «Fui encontrá-lo amodorrado, entre panóplias, brasões e livros de Valle-Inclán.» (*A Criação do Mundo II*, 4ª ed. Coimbra, 1970, p. 65).

⁷ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 33.

⁸ Id., *ibid.*, p. 33.

Numa perspectiva um pouco diferente, Carlos Jerez-Farrán, ao estudar a dimensão expressionista da obra de Valle-Inclán, julga serem coincidentes «la estética del esperpentismo y la del expresionismo.» (*El Expresionismo en Valle-Inclán: Una Reinterpretación de su Vision Esperpéntica*, A Coruña, Edicións do Castro, 1989, p. 21).

⁹ Francisco Cota Fagundes, *art. cit.*, p. 33.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 31.

visível, audível e tangível uma atmosfera de mistério e estranhamento; no entanto, a intenção macabra e burlesca¹¹ de “El rey de la máscara”, muito evidente no comentário final do pároco¹², tem em *O Barão* um contraponto de dramatismo patético que, não anulando o poderoso veio satírico que percorre a narrativa, confere ao conto uma aura de funda ambiguidade que não é apenas uma prova de mestria técnica, mas antes uma forma de expor as dilemáticas contradições do homem. No que diz respeito ao caso particular da cena da Tuna, o paralelismo com a cena similar de “El rey de la máscara” permite assinalar as similitudes, mas, sobretudo, dar conta das diferenças. Com efeito, em *O Barão*, a Tuna é constituída por um grupo de mais de cinquenta homens que, por ordem expressa do Barão – temível e anacrónico senhor feudal - irrompem no salão do velho solar e executam um ritual que não estranham, porque já faz parte das insólitas exigências do senhor da casa. Os homens da Tuna são um exemplo de gente explorada que mantém com o explorador uma relação de ódio e profundo desprezo¹³. Em “El rey de la máscara”, o grupo de mascarados carnavalescos que entra em casa do pároco é constituído por seis homens, «tiznados como diablos, disfrazados com prendas de mujer, de soldado y de mendigo»¹⁴, que transportam, em cortejo burlesco, o cadáver do abade assassinado. São, por conseguinte, duas situações narrativas completamente diferentes, tanto ao nível semântico como pragmático, embora haja entre os dois textos analogias não despreciáveis,

¹¹ Cf. Maria Saraiva de Jesus, «O Primo Basílio e Os Maias: da Convergência Satírica à Ambivalência Irónica», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, nº 6-7-8, 1989-1990-19991, p. 137: «Confundido às vezes com o grotesco, mas de significado e amplitude inferiores, o *burlesco* rejeita a dimensão trágica, buscando sobretudo efeitos cómicos, através da degradação do objecto visado, geralmente obtida pela discrepância entre estilo sublime e assunto trivial, altas expectativas e revelações degradantes».

¹² Depois de haver queimado no forno (“horno”) o rei da máscara – que era o assassinado «señor abad de Bradomín» - a personagem principal do conto, «El cura de San Rosendo de Gondar, un viejo magro y astuto, de perfil monástico y ojos enfoscados y parduscos como de alimaña montés», faz o seguinte comentário quase herético: «- Pobre Bradomín...Válate Dios la hornada!» (Ramón Del Valle-Inclán, «El rey de la máscara», in *op. cit.*, p. 113-118). O ensaísta Ildefonso Manuel Gil resume o conto da seguinte maneira: «En la noche de Carnaval, la casa del cura de San Rosendo de Gondar es visitada por unos enmascarados. El cura y su sobrina obsequian a los murguistas, que aceptan el convite sin descubrir sus rostros. Cuando al fin se van, ha quedado tendido en el suelo uno de ellos, precisamente el que disfrazado de rey o emperador, con su corona de papel y su cetro de caña, era llevado por los demás en unas angarillas. El cura intenta despertar al espantajo, le invita a beber: pronto verán él y su sobrina que la máscara es el señor abad de Bradomín...que há sido asesinado. Aterrorizados, no saben qué hacer. La sobrina quiere avisar, pedir ayuda. Pero tío y sobrina temen verse complicados en el crimen. Deciden hacer desaparecer el cadáver. La descripción del cadáver quemándose en el horno de la casa no ahorra ningún elemento escalofriante. Después, la muchacha inicia el planto del muerto, que nos conducirá hacia un final inesperado, en el que dos elementos de la misma realidad, pero de nivel distinto, al coincidir, transforman todo el patetismo anterior, reduciéndolo a grotesca mezquindad.» («En La Base Del Esperpento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 224-225, 1968, p. 615).

¹³ É o próprio narrador de *O Barão* que dá conta desse pormenor importante: «Pareceu-me que aqueles homens nos olhavam com medo. Depois vi que era também com desprezo e ódio.» (p. 56).

¹⁴ Ramón Del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 114-115.

nomeadamente no que se refere ao tratamento da “movimentação cénica”, à caracterização das figuras e à valorização de pormenores.

Ramón Del Valle-Inclán e Branquinho da Fonseca são, na verdade, dois escritores não raras vezes aproximáveis, porque se interessam, em certos momentos das respectivas obras, por um mundo muito semelhante. Os contos de Valle-Inclán mais povoados pela paisagem e as gentes campesinas da Galiza, como é o caso, precisamente, de “El rey de la máscara”¹⁵, criam um mundo sedutor e estranho que lembra amiúde o mundo igualmente estranho e sedutor dos contos de Branquinho, cujas histórias decorrem em espaços serranos, como, por exemplo, as aldeias da região de Mortágua, ou o lugar onde se situa o solar do Barão, algures nas agrestes serranias do Barroso. Ambos os escritores são sensíveis aos misteriosos encantos da natureza menos domesticada¹⁶, e em ambos perpassa um mesmo interesse por figuras humanas enredadas em situações insólitas, propiciadoras de uma irrupção súbita de comportamentos alheios à normalidade quotidiana. A irrupção do insólito é, porém, preparada pelo encadeamento dos eventos diegéticos e pela harmonização das personagens com o espaço físico e cultural envolvente; por isso, há nos dois escritores a preocupação de inscreverem o insólito das situações e dos comportamentos no tecido complexo do real reconhecível, resultando dessa técnica um trabalho estético compósito, ancorado em factores realistas¹⁷, líricos¹⁸ e grotescos¹⁹.

¹⁵ Segundo Miguel Díez Rodríguez, “El rey de la máscara” é «un cuento trágico y de misterio, también plenamente insertado en la realidad campesina gallega.» («Introducción», in Ramón Del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 48).

¹⁶ Vd., o seguinte comentário de Miguel Díez Rodríguez, a propósito da paisagem galega mais recorrente nos contos de Valle-Inclán: «El paisaje no es el de la Galicia marinera, la de la abrupta costa de la Muerte o la suave de las rías y valles de ribera, es, como dice G. Díaz-Plaja, “la tierra sobresaltada de montes”, la de los pazos y jardines señoriales y misteriosos con sus capillas húmedas y tenebrosas, la de los molinos con “el rumor de la corriente aprisionada en los viejos dornajos”, las viejas iglesias y rectorales, los hondos caminos rurales y sus retablos de ánimas; la de las masas oscuras de los carballos, “la soledad del campo, aterido por la invernada” y los horizontes altos, de brezos, tojos y linares.» (*op. cit.*, p. 21). Como se pode constatar, encontram-se, nesta breve enumeração, alguns dos principais elementos que dão forma ao espaço de vários contos de Branquinho.

¹⁷ Vd., por exemplo, o seguinte comentário de Rodolfo Cardona e Anthony Zahareas, a propósito do conteúdo realista dos “esperpentos” de Valle-Inclán: «Los estudiosos del esperpento, sin embargo, se encuentran continuamente ante los dos peligros gemelos del esteticismo y el el historicismo; porque mientras que la forma y el estilo de los esperpentos son artificiosos en extremo (...), su contenido es realista (cada uno de los esperpentos está basado en realidades históricas de España, fácilmente documentables).» (*op. cit.*, p. 43).

¹⁸ Cf. Miguel Díez Rodríguez, *op. cit.*, p. 31: «(...) Com todo ello se crea un ambiente en el que la realidad se presenta cambiante y movediza, como un continuo devenir o estadio intermedio: difuso, lleno de misterio y de sentidos ocultos, y por eso admirablemente dramático y poético».

¹⁹ Cf. Francisco Cota Fagundes, *art. cit.*, p. 33: «O que Branquinho da Fonseca ficou a dever a Valle-Inclán não excederá o que este ficou a dever a Eça. E não diminui em nada nem o valor nem a inegável

Em suma, será certamente muito interessante e compensador um ensaio alargado que coloque em paralelo as obras de dois escritores que, em certos domínios, muito têm em comum. Mas a referência à obra de Valle-Inclán, no contexto deste trabalho, resulta apenas da necessária reflexão sobre o citado artigo de Francisco Cota Fagundes, porquanto, ao colocar *O Barão* na proximidade estética dos “esperpentos” valleinclanianos, o ensaísta detecta no conto algumas características que, com variações de pormenor, são igualmente perceptíveis em outros textos do autor, tanto em contos como, por exemplo, “O Involuntário” (RT), “O Conspirador” (CM), “A Tragédia de D. Ramon” (CM), “A Sombra” (RT), “Rio Turvo” (RT), como mesmo em certas passagens do romance *Porta de Minerva*. Consequentemente, o grotesco não é um processo estético exclusivo de *O Barão*, é antes, como muito bem percebeu José Régio, um dos três elementos capitais que enformam «grande parte da ficção de Branquinho da Fonseca»²⁰. Na verdade, os textos fonsequianos de todos os géneros são, não raras vezes, tocados por um efeito de surpresa e estranhamento que altera o equilíbrio diurno do mundo representado. Cenas inusitadas, bem como personagens divididas entre as exigências formais da máscara quotidiana e a angústia da subjectividade reprimida são, por vezes, veiculadas por um discurso desapiedado que transforma os comportamentos humanos em representações cénicas dominadas por uma visão ambígua: cenas e personagens aproximam-se do espírito patético e catártico da tragédia, não se eximindo, todavia, ao efeito amargamente irrisório da comédia. Ora, este tipo de ambiguidade tragicómica pode configurar, segundo Ofélia Paiva Monteiro, uma visão grotesca do mundo:

«O adjectivo *tragicómico* pode pois aplicar-se à visão grotesca do mundo, desde que a aliança dos seus dois constituintes antitéticos represente, não uma justaposição de entidades fechadas em si, mas uma *implicação* particularmente inquietadora: o “sérieux du comique” e o “comique du sérieux” misturando-se e completando-se numa “blague supérieure”, em que cada elemento ri do outro e de si mesmo (...)»²¹

originalidade de *O Barão*. O poder irresistível desta novela, o seu valor perene, estão em parte na fusão orgânica dos três elementos apontados por José Régio: o realista, o grotesco e o lírico, fusão esta que, diga-se de passagem, também é comum a Valle-Inclán, se bem que esteja mais patente nas suas obras de fundo galego (...).

²⁰ José Régio, «Posfácio de José Régio», p. 62.

²¹ Ofélia Paiva Monteiro, «A poética do grotesco e a coesão estrutural de “Os Maias”», in Carlos Reis, *Leituras d’Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 21.

O mundo conhecido e reconhecível torna-se, de repente, estranho e perturbador, isto é, grotesco, pois, como defende Wolfgang Kayser, uma das características fundamentais da estética grotesca consiste precisamente no estranhamento súbito e surpreendente do mundo²².

Vd. ainda a seguinte afirmação de Geoffrey Harpham: «Kayser, noting the “absurdity” of the tragic nucleus – a mother killing her children, a son murdering his father, etc., aligns the grotesque with tragedy. Others, as we have seen, align it with comedy. But the grotesque is ultimately of neither of these categories, but defies the notion of categorization altogether. The term tragicomedy approaches it.» («The Grotesque: First Principles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, nº 4, 1976, p. 464).

²² Wolfgang Kayser, *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 2ª ed., Oldenburg, Gerhard Stalling Verlag, 1961, p. 198-199: «(...) das Groteske ist die entfremdete Welt. (...) Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken».

O famoso ensaio de Kayser, publicado pela primeira vez em 1957, é considerado por muitos críticos como o termo *a quo* da moderna teorização do grotesco. Manfred Schumacher, por exemplo, ao procurar fazer uma síntese das várias teorias, coloca o livro de Kayser no ponto de partida da discussão contemporânea: «Die zeitgenössische Diskussion um das Groteske beginnt mit Wolfgang Kayser's Buch...» (*Das Groteske und seine Gestaltung in der Gothic Novel – Untersuchungen zur Struktur und Funktion einer ästhetischen Kategorie*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1990, p. 64). Opinião análoga é defendida por outros estudiosos, nomeadamente por Mikhaïl Bakhtine, ensaísta que compartilha com Kayser um estatuto de referência nos actuais estudos sobre a estética do grotesco. Segundo Bakhtine, o estudo de Kayser proporciona uma visão restrita da estética do grotesco, porque, centrando-se no romantismo e, fundamentalmente, no modernismo, não permite abarcar as épocas em que a irrupção grotesca se faz sentir de maneira mais impressionante, nomeadamente a Idade Média e o Renascimento. Na Introdução ao seu famoso estudo *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Bakhtine comenta e refuta cada um dos argumentos de Kayser, para chegar à formulação do grotesco como uma estética intimamente associada ao efeito de «carnavalização do mundo», defendendo, portanto, uma visão de euforia transgressora, muito distante da inquietadora estranheza que subjaz à teoria de Kayser. De forma sintética, Bakhtine diz o seguinte: «Le problème du grotesque et de son essence esthétique ne peut être correctement posé et résolu que sur les matériaux qu'offre la culture populaire du Moyen Age et la littérature de la Renaissance, et en la matière Rabelais nous éclaire de façon considérable. On ne peut arriver à saisir la véritable profondeur, les significations multiples et la force des divers motifs grotesques, que sous l'angle de l'unité de la culture populaire et de la sensation carnavalesque du monde; pris en dehors de ces dernières, ils deviennent unilatéraux, plats et pauvres.» (*L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 61). Apesar da diferença de perspectivas existente entre os dois estudiosos, Bakhtine reconhece no trabalho de Kayser um contributo pioneiro para o moderno estudo do grotesco: «En fait, l'ouvrage de Kayser est la première étude, et pour l'instant la seule, consacrée à la théorie du grotesque. Il contient un grand nombre d'observations précieuses et d'analyses subtiles. Toutefois, nous ne saurions approuver la conception générale de l'auteur.» (*op. cit.* p. 55).

Sobre o carácter pioneiro da obra de Wolfgang Kayser, vd. ainda, a título de exemplo, os seguintes estudos: Geoffrey Harpham, *art. cit.*, p. 462; James Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1978, p. 32; Henryk Ziomek, *Lo Grotesco en la Literatura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcala, 1983, p. 12.

Sobre a centralidade das obras de Kayser e Bakhtine nas modernas teorias do grotesco, vd., entre outros, Bernard Mac Elroy, *Fiction of the Modern Grotesque*, London, Macmillan, 1989, p. 2; Geoffrey Galt Harpham, *On The Grotesque – Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. xvii; Elisheva Rosen, *Sur le grotesque – L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 110.

2. Cenas inusitadas

Ao defender a influência de uma “visión esperpéntica” na elaboração estética de *O Barão*, Cota Fagundes analisa o texto, salientando três características essenciais: «mundo irreal», «personagens extraordinárias» e «deformação sistemática da realidade»²³. Estas características podem, na verdade, ser entendidas como factores que contribuem para uma avaliação do texto como narrativa grotesca, se excluirmos, talvez, o primeiro elemento do conjunto. De facto, a expressão «mundo irreal» não parece ser a mais conveniente para sintetizar o insólito mundo representado no conto. Adapta-se melhor ao universo de *O Barão* a clássica definição de Kayser, que enfatiza a noção de estranheza («die entfremdete Welt»)²⁴: o mundo é real, é um mundo que nós podemos reconhecer nos seus contornos essenciais. E o efeito de inquietação resulta precisamente do facto de a segurança da nossa visão quotidiana ser posta em causa por uma representação do mundo que apenas altera o ângulo de perspectiva. É por isso que, ainda segundo Kayser, os contos de fadas não pertencem ao estranho mundo do grotesco, porquanto, o mundo grotesco é apenas o mundo em que confiamos, porque nos é familiar, transformado, de repente, em algo estranho («fremd») e inquietante («unheimlich»)²⁵.

A estética do grotesco não elide, portanto, as marcas referenciais nem pretende criar «mundos irreais», pois, como diz Ofélia Paiva Monteiro, «a obra grotesca, pressupondo sempre uma imaginação poderosa, não pretende instituir, como tantas vezes acontece com a obra surrealista, um universo poético dotado, em relação ao real, de uma grande autonomia; a obra grotesca oferece-nos representações reconhecíveis, embora muito metamorfoseadas pela subjectividade do seu criador, pois carece de manter os paradigmas do nosso universo para os subverter, desvelando os seus aspectos risíveis, insensatos, absurdos»²⁶. Deste modo, o grotesco não é irreconciliável com o realismo²⁷ –

²³ Francisco Cota Fagundes, *art. cit.*, passim.

²⁴ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 198.

²⁵ Id., *ibid.*, p. 198: «Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von aussen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, dass, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat».

²⁶ Ofélia Paiva Monteiro, *art. cit.*, p. 21.

²⁷ Segundo Bakhtine, o desenvolvimento do grotesco no século XX seguiu duas linhas diferentes: «La première, c'est le grotesque *moderniste* (Alfred Jarry, les surréalistes, les expressionistes, etc.) (...). La seconde ligne est le grotesque *réaliste* (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.)» (*op. cit.*, p. 55).

antes o pressupõe -, nem exclui liminarmente o lirismo²⁸, porquanto, os efeitos de revelação e estranhamento são consubstanciais aos dois processos estéticos.

A riqueza compositiva de *O Barão* resulta, em grande parte, do entrelaçamento destes três elementos aparentemente discordantes e conflituosos, mas, no fundo, confluentes e harmonizáveis. De facto, o conto, no seu conjunto, não é apenas realista, nem lírico, nem grotesco: é uma mistura concertada de constituintes heterogêneos.

A cena mais visivelmente grotesca de *O Barão* surge com a entrada da Tuna, dando início a um momento narrativo cujo impacto é propiciado pela movimentação teatral das personagens. O Barão, o Inspector e Idalina deixam-se influenciar pelo impressionante concerto dos estremunhados músicos e transformam-se, de repente, em figuras de um quadro animado: já não são pessoas conduzidas pela vontade de *parecer*, são *seres* descontrolados, animados por um demoníaco desejo de libertação. Através da caótica “movimentação cénica” das personagens, o texto balança entre o riso e a compunção, mesclando o espírito irrisório da comédia e o aceno patético da tragédia. O Inspector e Idalina deixam-se contaminar pelo desequilíbrio do Barão, e é do comportamento contaminado dessas duas personagens que resulta o inusitado da cena, porque o comportamento do Barão, embora possa parecer surpreendente, é, de certa forma, esperado, pois ele é a própria encarnação da estranheza que resulta da confluência de tendências contrárias. O narrador já havia percebido essa íntima estranheza, pois diz, muito antes da cena da Tuna, que «havia nele qualquer coisa de animal feroz, no olhar, nos gestos, até na fala. Porém numa fusão estranha, com não sei quê de cândido e de afável» (p. 25). O comportamento e o discurso do Barão são, aliás, completamente desconcertantes desde o momento em que a personagem surge na narrativa pela primeira vez. As observações e comentários do narrador vão traçando um perfil do Barão que assenta no cruzamento de linhas antagónicas. E a confusão do narrador é motivada pela capacidade de transformação repentina da personagem:

Geoffrey Harpham sintetiza a questão da seguinte maneira: «In short, whereas the grotesque had once seemed the very opposite of the real, recent commentators have seemed unable or unwilling to extricate the two from each other, and have even encouraged an identification between them. The same could be said of the relation between the grotesque and the “natural”.» (*On The Grotesque – Strategies of Contradiction in Art and Literature*, p. xix).

²⁸ Defendendo uma leitura de *O Barão* como narrativa lírica, Rosa Maria Goulart conclui que o lirismo do texto não é necessariamente incompatível com uma «visão esperpêntica» do mundo; pelo contrário, a dimensão grotesca «faz realçar» os mecanismos de «poetização». (*O Barão: Uma Narrativa Lírica*, p.259, n. 16).

«Era uma figura que intimidava. Ainda novo, com pouco mais de quarenta anos, tinha um aspecto brutal, os gestos lentos, como se tudo parasse à sua volta durante o tempo que fosse preciso. O ar de dono de tudo. Avançando para mim, com passos vagarosos, fitava-me friamente. De repente mudou de expressão, como quem deixa cair uma máscara, e a rir perguntou-me donde eu vinha e quem era. Mas qual seria a máscara? pensava, enquanto ele, sem ouvir a minha resposta, continuava a rir e a falar. Começou-me a parecer que a primeira impressão não tinha sido justa e que o Barão era, afinal, uma pessoa simpática.» (p. 14-15)

A tendência para a súbita metamorfose é uma característica essencial do Barão ao longo do conto, e está muito presente neste momento inicial, como que antecipando as surpresas que a personagem irá protagonizar. Quando o Barão começa a tornar-se simpático aos olhos do narrador, as suas constantes mudanças de atitude vão criando, tanto no narrador como no leitor, um espaço psicológico propício à aceitação das mais desvairadas contradições. Num mesmo momento, a personagem passa, sem demora, da dureza prepotente à candura infantil: «Surpreendi-lhe então um olhar duro, logo mudado numa expressão infantil e alegre, que tentei compreender» (p. 15).

O Barão é, portanto, uma personalidade dividida, «um homem em que lutavam Deus e o Diabo» (p. 24). Estas personalidades tão radicalmente dúplices são muito convenientes a uma configuração literária do grotesco, porque veiculam uma visão do mundo alicerçada no conflito. O Barão é um homem que mantém uma relação litigiosa, não apenas com o mundo e os outros, mas fundamentalmente consigo mesmo: lutam nele a realidade quotidianamente vivida e desprezada, mas inescapável; e a realidade desejada e pateticamente sublimada, porque inalcançável. E é deste radical desajuste²⁹ que nasce a dimensão grotesca do comportamento do activo Barão, que se estende ao passivo Inspector, porque, quer como personagem que se expõe, quer como narrador que reflecte e reconstrói a história, o Inspector é também uma personalidade cindida entre o peso de um quotidiano que realisticamente configura e despreza, e o apelo de uma vida que liricamente entrevê, mas não consegue atingir³⁰.

²⁹ Cf. Ildefonso Manuel Gil, «En la Base del Esperpento», p. 612.

³⁰ A consciência do Inspector acerca do desajuste existente entre a vida que é obrigado a viver e a vida que gostaria de viver está bem patente na seguinte reflexão: «Estes velhos palácios, quase abandonados, olho-os sempre, de longe, como um sonho de conforto, de intimidade e de bem-estar: de estabilidade na vida. Independência e sossego, possibilidade de fazer a vida como seja a nosso gosto! São os meus ideais

As duas forças contrárias que se digladiam em ambas as personagens conferem ao Barão uma instabilidade adolescente, manifestada em comportamentos excessivos, raiados de loucura; e conferem ao Inspector uma falsa estabilidade adulta, ditada pela necessidade de sobrevivência social e económica. No fundo, ambas as personagens são igualmente instáveis e revoltadas; mas o Barão pode *ser* e *parecer*, porque vive num mundo que se conforma ao seu poder de senhor medieval; o Inspector, embora sendo, não pode *ser* nem *parecer*, porque tem uma vida coarctada por convenções e dependências. É por isso que ele começa por reagir tão mal, com amargura ressentida, ao apetecido convite do Barão:

«Insisti: que não me podia demorar. Respondi-lhe num tom firme. E então ele teve um sorriso tímido e quase ingénuo, como uma criança. Arrependi-me e dei-lhe a explicação de que tinha coisas a fazer no dia seguinte de manhã e depois teria de regressar logo para elaborar um relatório. Atirou-me com desprezo:

-Qual relatório!

E a frase e o tom feriram-me como uma chicotada humilhante. (...) Desafiarem-me para o que eu gostaria de fazer mas não posso, desprezarem os outros as coisas que eu também quero desprezar e desprezo, mas de que sou escravo, é a pior humilhação que me podem fazer, o maior vexame.» (p. 16-17)

A cena da Tuna é, assim, um *momento* muito importante para o pobre Inspector das escolas de instrução primária, porque lhe permite sentir, embora de forma momentânea e incompleta, o sabor da libertação. A estranheza do efeito provocado pela cena, tanto no Inspector como no leitor, advém, em grande medida, da sua subitaneidade; e, segundo Kayser, essa irrupção subitânea de algo estranho é largamente responsável pela configuração do grotesco. No entanto, como diz Geoffrey Harpham, ao comentar o preceito de Kayser, nem sempre o grotesco surge de súbito; há textos em que o grotesco se insinua de várias maneiras, não se limitando a irromper numa cena determinada³¹. No

impossíveis. (...) A vida não é isto, não é ganhar dinheiro. Isto é a fase primária. As necessidades físicas pressupõem-se. Gastamos as forças a tentar alcançar o que nos devia ser dado sem pensarmos nisso e que o não é porque os homens se atraíram uns aos outros como inimigos. A vida é outra coisa.» (p. 21-23). Para uma visão dos contornos realistas da figura do Inspector, *vd.* Álvaro Pina, *art. cit.*, p.704; e para um contraponto lírico da mesma figura, *vd.* Rosa Maria Goulart, *art. cit.*, p. 215.

caso de *O Barão*, são pertinentes as duas perspectivas, pois, embora a cena da Tuna represente uma espécie de explosão de forças aprisionadas, o ambiente que propicia a explosão vem sendo preparado praticamente desde o início do conto, quer através da autocaracterização do Inspector como personalidade dividida e contraditória, quer através de pequenos apontamentos descritivos, ou passageiras situações narrativas, que vão orientando o texto no sentido do estranhamento. Repare-se, por exemplo, na enumeração dos efeitos provocados pela invernada e no aspecto lúgubre da hospedaria onde o Inspector encontra a professora «nova, mas feia», uma mulher «forte, otimista e infeliz» (p. 11-12):

«Ia fazer uma sindicância à escola primária de V...Foi no Inverno, em Novembro, e tinha chovido muito, o que dera aos montes o ar desolado e triste dessas ocasiões. As pedras lavadas e soltas pelos caminhos, as barreiras desmoronadas, algumas árvores com os ramos torcidos e secos. (...) Disseram-me que havia uma hospedaria ao fundo da rua. Era uma velha casa em ruínas. Entrei e fui ter à cozinha, uma divisão comprida e escura, ao fundo da qual estava uma fogueira acesa. Ao pé da fogueira, uma velha sentada. Não me senti à vontade.» (p. 10-11)

Neste passo são particularmente relevantes, por via de um certo paralelismo antecipador, as pedras «soltas pelos caminhos», as «árvores com os ramos torcidos e secos», a «velha casa em ruínas» e, sobretudo, as «barreiras desmoronadas». Com efeito, no encontro do Inspector com o Barão, desmoronam-se, de forma metafórica, mas muito real, as barreiras que sustentam as representações diurnas da vida, como se um vento

³¹ A noção de subitaneidade («Plötzlichkeit»), considerada por Kayser como elemento essencial do grotesco («Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken», *op. cit.*, p. 198-199), é desconsiderada, pelo menos parcialmente, por outros autores, nomeadamente por Geoffrey Harpham, que prefere falar no carácter insidioso («insidious») do grotesco. Segundo Harpham, a noção restritiva de Kayser poderá aplicar-se, por exemplo, a certas obras de Kafka, mas já não se aplica a um dos paradigmas do grotesco moderno – a novela “Morte em Veneza”, de Thomas Mann, pois, nesta obra, o grotesco insinua-se ao longo de todo o texto: « (...) the grotesque is a structure, the structure of estrangement. Suddenness and surprise, Kayser asserts, are essential elements in this estrangement. (...) Kafka’s “The Metamorphosis” gives perhaps the perfect example of instant alienation, brilliantly, suddenly literalizing Dostoevsky’s metaphor of man-as-beetle, raising the existential to the grotesque. But while the criterion of suddenness might apply to Kafka, I see no need to insist on it as a general rule. Thomas Mann’s “realistic” work *Death in Venice* shows the perceptions of its hero Gustave von Aschenbach always threatening to betray a distortion which might at any moment merge into the grotesque. The grotesque is present as thematic metaphor in this work, in the images of decay, of Plague, in the young-old man, the minstrel – in the entire

invernoso varresse a máscara, deixando a descoberto a face mais verdadeira e mais nocturna. Tudo se passa de noite. O inspector chega à aldeia «já de noite» (p. 10), e é durante uma noite, cuja evolução é regularmente cronometrada, que o funcionário aplicado é compelido a viver um intervalo de desregramento. A ideia de compulsão é muito clara ao longo do conto; o Barão arrasta o Inspector, como se tivesse medo que ele lhe fugisse:

«Devia ter necessidade de convívio e vinha *agarrar-me*, apanhar-me como quem, enfim, encontra alguém num deserto» (p. 15).

Logo desde o início, o Inspector é tratado como um boneco: «Despediu-se da professora e, agarrando-me pelo braço, puxou-me para a rua. Abriu a porta do automóvel, empurrou-me para dentro, sentou-se ao volante e continuou...» (p. 18). Num momento culminante da cena da Tuna, é o Inspector que usa o termo boneco – uma palavra eminentemente associada ao grotesco³² – para referir a sua própria figura: «eu ria sem saber já de quê, caído ali para um canto como um boneco a que tivesse desandado de repente a corda toda até ao fim» (p. 63-64). E, paralelamente à caracterização do Inspector como boneco, vai surgindo o retrato animalizado do Barão, outro elemento fundamental da estética do grotesco³³. Primeiramente, a animalização é indirecta e insinuada, para, por fim, ser declaradamente assumida. Assim, ao recordar, de forma satírica, a sua passagem pela universidade, O Barão relata o grotesco doutoramento do seu cavalo “Melro”, «doutorado em Direito. E de capelo e borla, borla de papel vermelho, que era uma autêntica capa rendilhada que o cobria até meio lombo» (p. 19-20). Imediatamente a seguir ao relato da estranha cerimónia, o antigo estudante apresenta as suas credenciais de verdadeiro conhecedor do ambiente descrito, repetindo duas vezes a mesma palavra que havia utilizado para descrever a solenidade do cavalo – “lombo”:

story, in fact. Its appearance, however, is not sudden, but insidious.» («The Grotesque: First Principles», p.462).

³² Cf., por exemplo, a seguinte observação de Vitor Viçoso, caracterizando as personagens grotescas de *Húmus*, de Raul Brandão: «As personagens de *Húmus* flutuam (...) entre um estatismo petrificado e um dinamismo mecânico (o automatismo), próprio dos bonecos articulados.» (*A Máscara e o Sonho – Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 319).

³³ Ofélia Paiva Monteiro, ao analisar a poética do grotesco em alguns espaços de *Os Maias*, refere as «silhuetas que nesses espaços se agitam» e parecem «pela violenta distorção caricatural, espantalhos clownescos frequentemente bestializados.» (*art. cit.*, p. 33).

«Meu amigo, tenho nove anos no lombo; nove anos de Coimbra no lombo já dão que falar...» (p. 20)

A visão das personagens como bonecos articulados e a animalização de certas figuras humanas são dois factores de representação do homem inerentes à estética do grotesco, e serão desenvolvidos um pouco mais adiante, porque existem não apenas em *O Barão*, mas também em outros textos de Branquinho. Por ora, a alusão a esses dois elementos pretende apenas ir confirmando a ideia acima enunciada, ou seja, o grotesco surge no conto, de forma súbita, em cenas inesperadas, podendo, nestes casos, aferir-se o “grau” do grotesco segundo o preceito de Kayser; no entanto, o facto de alguns elementos essenciais serem insinuados desde o princípio do texto também permite validar o preceito de Harpham: o grotesco é, assim, disperso e insidioso, sem deixar de ser, em certos momentos, estranhamente repentino.

A cena da Tuna exemplifica perfeitamente a irrupção súbita do estranhamento grotesco no andamento da narrativa. Depois de haver bebido bastante, o Barão prepara-se finalmente para cear, quando «lá fora nas trevas, o relógio da torre de uma igreja bateu as duas horas da noite» (p. 51). Antes de se sentar para comer as «alheiras assadas» (p. 51), dirige-se ao Inspector - que já não tinha “fome de comida”, pois havia devorado um lauto jantar – e, em tom de confissão, faz algumas declarações sinceras e etilicamente piegas, excessivamente verdadeiras³⁴: trata o Inspector por *tu*, criando assim a ilusão de uma simpatia cúmplice que, na verdade, nunca existe, e, pondo-lhe, «com melancolia» (p. 51), a mão no ombro, pede-lhe que nunca deixe de ser seu amigo, dizendo:

«Olha que eu sou um pobre homem! (...) Sou um poeta...» (p. 51)

O trabalho textual dá conta da teatralidade³⁵ do comportamento da personagem, através de um processo que, aliás, é várias vezes utilizado, colocando certas passagens do

³⁴ Segundo Thomas Mann, o grotesco reside precisamente naquilo que é excessivamente verdadeiro e excessivamente real, e não no que é arbitrário, falso, irreal ou absurdo: «Das Groteske ist das Überwahre, das überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde.» (*Apud* Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 170).

³⁵ Para Yvonne David-Peyre, a dimensão teatral do texto acentua-se logo no momento da chegada das duas personagens ao solar: «La nuit est tombée et ce passage du jour à la nuit favorise, comme au théâtre, le lever du rideau, en isolant la scène éclairée, des auditeurs plongés dans l'ombre.(...) Pour le narrateur, c'est la scène d'un théâtre dont il a longuement rêvé, auquel il a cru impossible d'accéder, et où cependant, de

conto na proximidade do texto dramático³⁶: narrativa e drama compartilham o mesmo espaço verbal, como acontece neste caso. Com efeito, a sentimental confiança do Barão está dividida em duas partes. Entre o primeiro segmento («Olha que eu sou um pobre homem») e o segundo («Sou um poeta»), o narrador intercala parenteticamente enunciados informativos que podem ser lidos como autênticas didascálias: «(Tremiam-lhe as mãos; o olhar tinha perdido o brilho e ficara vago e baço. Depois de uma pausa concluiu com um sorriso amargo): Sou um poeta...» (p. 51)³⁷.

As confidências da personagem e as informações explícitas do narrador criam um ambiente propício a um certo recolhimento emotivo e mesmo pudico, pois parecem sugerir um abrandamento do ritmo narrativo: o Barão prepara-se - preparando ao mesmo tempo o Inspector e o leitor – para um momento de sinceridade sentimental, abandonando a sua faceta histriónica e truculenta. No entanto, o texto é atravessado, de imediato, por uma incerteza que desequilibra o abrandamento da cena: «E caminhando para mim, agarrou-me por um braço, levantou-me da cadeira onde eu me tinha sentado e levou-me até junto de uma das portas. Não sei onde queria ir ou o que tencionava fazer (...)» (p. 52). *De súbito*, tudo se altera, e a estranheza, que vinha *insidiosamente* contaminando o texto, rebenta como um trovão subitâneo e surpreendente: «neste momento ouvimos ao fundo do corredor, ainda longe, um barulho como o rolar de um trovão que se aproxima» (p. 52). É a entrada em cena da Tuna, anunciada pelo som repercutindo no silêncio da noite e na imensidão do solar. O impressionante volume sonoro que se aproxima atinge as duas personagens, embora de forma diferente. O Barão «estacou com um sorriso satisfeito»; o Inspector, apanhado pela surpresa e o desconhecimento, ficou «atónito e imóvel» (p. 52)³⁸. Reagindo à atónita imobilidade do Inspector, o Barão volta a comportar-se como o manipulador de um boneco pálido e desconjuntado: «Recuou de repente e, puxando-me,

spectateur il deviendra fugurant puis acteur.» («Structure et Mouvements dans *O Barão* de Branquinho da Fonseca», p. 158).

³⁶ Convém recordar que, em 1964, Luís de Sttau Monteiro transformou o conto em texto dramático.

³⁷ O processo é bastante recorrente ao longo do conto. Na sequência narrativa imediatamente anterior, o narrador intercala na fala da personagem as seguintes informações parentéticas: «(Entrou a criada)»; «(Mas abraçou-a pela cintura fina e deu-lhe um beijo no pescoço)»; «(Ela desprendeu-se)»; «(e virou-se para mim)». (p. 50).

Cota Fagundes diz que «os parênteses funcionam como indicações cénicas» e conclui que «os elementos teatrais em *O Barão* são explicáveis pelos dotes de dramaturgo que Branquinho possuía, como demonstram as várias peças que o escritor nos deixou.» (*art. cit.*, p. 32).

³⁸ Kayser enfatiza o choque provocado pelo estranhamento: o mundo deixa de ser digno de confiança, e o sujeito perde a capacidade de orientação num mundo tornado absurdo: «Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. Zugleich spüren wir, dass wir in

levou-me arrastado até ao outro extremo da sala de jantar» (p. 52). E a manipulação passa depressa do aspecto físico para o psicológico: «Como viu que eu estava surpreendido (assustado não estava), não me explicou nada» (p. 52-53).

Entretanto, o som vai crescendo em volume gradativo: começando por parecer o «rolar de um trovão», passa a assemelhar-se a uma «grande trovoadas que desabasse sobre nós» (p. 52). A “paisagem sonora”, oscilando entre o silêncio exasperante³⁹ e o ruído assustador, contribui fortemente para o estranhamento do texto, exercendo uma função análoga à da “paisagem visual”, essencialmente penumbrosa, mas recortada por cambiantes de luz⁴⁰. Função igualmente relevante é desempenhada pela “movimentação cénica” das personagens, porquanto, há em toda a cena um jogo de sinais e movimentos que confere às personagens uma dimensão teatral. Depois do anúncio sonoro, a Tuna entra na sala, e o que domina a cena é precisamente a linguagem gestual⁴¹:

«Tínhamos recuado e estávamos encostados à parede, calados, à espera do que ia entrar por ali dentro. Até que surgiu, num passo lento, um indivíduo magro, com um pano preto sobre o olho esquerdo, embuçado num grande capote negro, semelhante ao do Barão. Este fez-lhe um sinal brusco, apontando a testa, e o homem pôs a carapuça que tinha tirado da cabeça.» (p.53)

Este tipo de movimentação ritualizada e sem palavras – pontuada pelo barulho ensurdecedor dos tamancos⁴² - acompanha a entrada de todos os elementos da Tuna, e o

dieser verwandelten Welt nicht zu leben vermöchten. (...) Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd.» (*op. cit.*, p. 199).

³⁹ Por exemplo, na seguinte passagem: «Ficou um momento silencioso e abstracto: vi-o afundar-se na memória, recuar no tempo, até essa antiga hora da sua vida. Depois, voltando a si, olhou-me quase com espanto, como se nunca me tivesse visto (...)» (p. 38).

⁴⁰ Comparando *O Barão* com os textos de Valle-Inclán, Francisco Cota Fagundes diz que «ambos os escritores exaltam o sensorial, utilizam os mesmos elementos ambientais: sombras, luz, cores variadas; ladrar de cães, trovões, silêncio (...) Como se vê, abundam sobretudo as sensações ópticas e acústicas em contrastes fortes, por vezes violentos (...) As sombras serão o elemento ambiental predilecto dos dois escritores. Chegam a constituir uma espécie de personagem.» (*art. cit.*, p. 28).

⁴¹ Ao defender uma leitura grotesca dos romances de Alexandre Dumas, a ensaísta Dolores Jiménez salienta precisamente o efeito dramático da linguagem gestual: «La novela dumasiana, como otras pertenecientes al mismo género, crea un universo con fuerte carga dramática en el que se mueven unos personajes contruidos con pocas pinceladas, y una gestualidad que se asemeja a las didascalias del teatro.» («El efecto grotesco de la escritura: las “perlas” de Dumas», in Rosa de Diego et al., *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, 1996, p. 133).

⁴² «O barulho dos socos ensurdecia-me.» (p. 55).

próprio narrador faz referência ao aspecto estranho da situação e ao «desfile» fantasmagórico daquelas «figuras tão estranhas» (p. 54):

«Parecia-me um pesadelo aquele desfile de figuras tão estranhas, que formavam um friso diante de mim e continuavam a passar interminavelmente, fazendo uma vénia até ao chão.» (p. 54-55)⁴³

A intranquilidade provocada pela inusitada situação atinge apenas o Inspector; por isso ele olha para o anfitrião «como quem implora uma palavra tranquilizadora» (p.55); mas o Barão, habituado àquele ritual nocturno, «estava com o olhar distante e a expressão parada» (p. 55), numa atitude de indivíduo alienado por um prazer raiado de loucura. A cena vai-se tornando cada vez mais estranha, isto é, mais grotesca, e para essa evolução em *crescendo* contribui muito a mudança repentina e surpreendente⁴⁴. A um aceno do senhor Alçada – o mestre da Tuna, uma figura dividida entre o clownesco e o patético⁴⁵ -, «como num espectáculo de mágica» saem dos capotes, que cobrem os mais de cinquenta músicos, variados e díspares instrumentos: «violinos, flautas, violões, guitarras, ferrinhos, tambores, bandolins, harmónios, gaitas de beijo e berimbaus» (p. 58); isto é, tendo em conta as possibilidades de orquestração e o horário inusitado do concerto, seria de esperar, como, de facto, o Inspector espera, «um estrondo, uma dessas barulheiras infernais» (p. 59). Mas, mais uma vez, a surpresa, que funciona como força motriz do texto, anula os receios do Inspector e defrauda os horizontes de expectativa do leitor, pois, «rompe dali uma marcha vibrante e alegre, cheia de vivacidade e emoção lírica, num conjunto de quase perfeita afinação» (p. 59). O arrebatamento selvagem do Barão, associado ao encanto da música, acaba por contaminar o espantado Inspector⁴⁶; mas de

⁴³ Como defende Cota Fagundes (*art. cit.*, p. 31) há, de facto, nos movimentos dos músicos, nomeadamente no pormenor das vénias exageradas, uma evidente semelhança com a passagem similar do conto “El rey de la Máscara, de Valle-Inclán, pois os mascarados recusam o vinho que o abade lhes oferece, «farfullando cumplimientos, acompañados de visajes, genuflexiones y cabeceos grotescos.» (Ramón Del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 115).

⁴⁴ Repare-se na utilização das seguintes palavras e expressões: «de repente» (p. 58), «não contava com aquilo» (p. 58), «inesperadamente» (p. 59), «subitamente» (p. 60), «repentinamente» (p. 60), «de súbito» (p.61), «bruscamente» (p. 65).

⁴⁵ O próprio narrador não sabe muito bem como justificar o comportamento de mestre Alçada, e, por isso, avança duas hipóteses, ambas aceitáveis e verdadeiras: «O senhor Alçada dobrou-se numa vénia exagerada e, pondo-se outra vez direito, perguntou com entoação ridiculamente solene, orgulhoso da sua arte, desenrolando a língua travada pela gaguez ou pelo medo: - Senhor Barão, às suas ordens.» (p. 57-58).

⁴⁶ «O Barão, inesperadamente, deu um salto para o meio da sala e, plantado com as pernas abertas, curvado para a frente, com os punhos cerrados, os braços flectindo em movimentos rápidos e firmes como se batesse

repente, a um simples gesto, tudo parou. Segue-se uma comunhão ritualizada, efectuada pelos músicos, que será completada pelo baptismo etílico do Barão. Entre os dois rituais, a cena atinge o cume da movimentação grotesca; a subitaneidade e a surpresa, preceituadas por Wolfgang Kayser, confluem no momento em que o Inspector se descontrola:

«De súbito, eu, o Barão e a criada começámos a dançar no meio da sala. A Tuna sempre tocando e nós a andar de roda, com a cabeça a andar de roda, do vinho e da música. Mas por fim, ele caiu a arfar, para um canto, como um monstro ferido. (...) A criada caiu também no meio da sala e ficou com as saias para cima, mostrando as pernas até às coxas. (...) Encostei-me a um lado a olhar e a rir: escoreguei contra a parede, devagar, e fiquei também sentado no chão.» (p. 61-62)

O Inspector deixa de ser mero espectador daquela representação absurda, e passa a ser actor, sentindo, finalmente, desmoronar-se a barreira de preconceitos e limitações que ele intimamente sempre desprezou. Assistindo ao grotesco baptismo do Barão, o Inspector reconhece que tem inveja⁴⁷ e acaba, assim, por compreender o peso restritivo das suas falaciosas – porque não assumidas – convenções:

«E comecei a rir às gargalhadas, com o exagero dum completo desmoronar de todas as minhas limitações e preconceitos.» (p. 63)

Terminada a cena, muda o cenário, e o conto avança noutra direcção. Em outros textos de Branquinho é utilizada uma técnica muito semelhante, isto é, a narrativa é repentinamente desequilibrada por uma cena inusitada, cujo teor grotesco se harmoniza, todavia, com o geral estranhamento do texto. No conto “O Involuntário” (RT), Filipe da Maia, no fim de mais uma viagem de fugas e desorientações, chega, pela manhã, «ao lugar que o bilhete indicava» (p. 208), a um lugar sem nome, porque Filipe, fugindo da cidade pardacenta, «não tinha destino» (p. 208). A viagem havia decorrido «incómoda e

no peito, entoava um regougar rouco como urros de guerra africana. Senti-me também arrebatado. Era admirável como tudo se tinha transformado subitamente ao som daquela fanfarra imensa.» (p. 59-60).

⁴⁷ «Mas levantou-se e voltou para o meio da sala. Chamou um criado que lhe trouxe um grande garrafão e, levantando-o ao alto, começou lentamente a despejar sobre a cabeça uma cascata de vinho branco que me fazia inveja.» (p. 63).

sem incidentes» (p. 208), havendo a registar apenas, não a paisagem visual, mas a “paisagem sonora” dominada pelo ruído aflitivo do comboio: «Chovia contra a janela e as carruagens batiam, gemiam, despedaçavam-se» (p. 208). À saída da estação, o nocturno viajante é conduzido por «um solícito cocheiro» (p. 208) a um estranho meio de transporte, «um carro de cavalos» (p. 208). Filipe partilha o carro com uma velha «que estava a ler as *Novidades* e que o fitou com autoridade» (p. 208). Esta personagem não faz parte da história, surge de repente no encadeamento dos acontecimentos e vai desaparecer de forma igualmente repentina; no entanto, a sua passagem pelo conto não é inócua nem arbitrária. Num conto alicerçado em factores de surpresa e estranhamento, a velha senhora é a primeira de uma série de figuras imprevisíveis. Como se obedecesse às normas de um ritual privado, executado em público, mal o carro «desandou aos solavancos pela estrada adiante» (p. 208), a velha começa, tranquilamente, a vomitar:

«Mas logo o carro desandou aos solavancos pela estrada adiante e a velha dobrou o jornal, meteu-o na bolsa de mão e começou a vomitar com tranquilidade. Filipe mandou parar o carro, mas a velha gritou-lhe indignada:

-Incomodo-o?!

E berrou ao cocheiro:

-Ande!!!

Filipe levou a mão ao chapéu:

-Queira desculpar:

O carro seguiu, enquanto a velha, acomodando-se melhor, recomeçou a vomitar como se fosse para isso que ia ali.» (p. 208-209)

E de facto, tudo leva a crer que era «para isso que ia ali»; desaparecendo imediatamente de cena, a personagem cumpriu a função que lhe estava reservada na economia do conto: criar uma situação inusitada, através de um comportamento grotesco e de um acto fisiológico com contornos de abjeccionismo. Está assim aberto, de uma forma fisicamente impressiva, o caminho para a montagem de cenas inesperadas e para o encontro com personagens que se afastam da normalidade. Deste modo, ao “grotesco fisiológico”⁴⁸ da velha apreciadora de vômitos vai corresponder o “grotesco moral” de

⁴⁸ Maarten Van Buuren, ao estudar a configuração do grotesco na obra de Gombrowicz, diz, partindo da tese de Bakhtine, que o corpo grotesco é aberto, em oposição ao corpo clássico, fechado e sem saliências. Na abertura do corpo grotesco, a boca desempenha um papel fundamental e polivalente: «Le corps classique est

Pessanha, deslocado “pai tirano”, carcereiro da própria filha, e apreciador de lobos enjaulados⁴⁹.

No conto “Rio Turvo” (*RT*), proliferam situações estranhas, em concomitância com o geral estranhamento do texto. A surpresa e o medo condicionam, de forma latente ou ostensiva, a estranheza do conto. Evitando sempre a deriva fantástica, o texto finca-se no real, através de pormenores aparentemente irrelevantes, mas verdadeiramente essenciais a uma estética da incerteza inquietante. Repare-se, por exemplo, na maneira hábil como o narrador, ainda no início da narrativa, vai preparando o leitor para o acesso a um universo saturado de emoções contraditórias:

«Uma rã que saltou para a água desviou-me a atenção. Naquele momento ouvi um barulho desconhecido que se aproximava. Encostei-me à sebe dos caniços e fiquei imóvel, a esperar sem saber o quê. E de repente passou sobre a minha cabeça um bando de patos, que foi poisar a pouca distância. Ficou outra vez um grande silêncio no ar.» (p. 10)

O barulho desconhecido deixa de ser um factor de receio, porque há a intenção explícita de o ligar ao real, através da referência visual e sonora ao «bando de patos»; no entanto a sensação de expectativa e medo ficou bem expressa na atitude paralisada do narrador: «Encostei-me à sebe dos caniços e fiquei imóvel, a esperar sem saber o quê». A partir desta constatação, estão criadas as condições para o surgimento repentino de situações e personagens inquietantes, capazes de fazer vacilar as certezas de carácter do narrador, que tem o cuidado de proclamar a sua valentia, nomeadamente quando ela é desmentida pela comprovação prática:

«Caminhava a olhar para o chão, quando de repente ergui a cabeça e vi um homem parado a poucos passos na minha frente. Estaquei com um calafrio.

fermé (...) Le corps grotesque, au contraire, se distingue par l'exagération des traits qui font sortir le corps de ses propres limites (...) La bouche est l'attribut le plus caractéristique du corps grotesque. C'est non seulement un orifice qui, par ses fonctions de nutrition, est en relation avec les cavités du corps, mais aussi, en tant que substitut d'autres organes, la voie d'accès à l'utérus et aux viscères.» («Witold Gombrowicz et le Grotesque», *littérature*, n° 48, 1982, p. 60-61).

⁴⁹ «As feras devem estar presas, mas sentindo uma relativa sensação de liberdade...Senão estraga-se-lhes o pêlo...» (p. 216).

Não sou medroso, porém chocou-me a surpresa naquele local, mais do que a sua atitude de hostilidade sem nenhuma justificação.» (p. 14)

Este primeiro encontro do narrador com o estranho guia de «face patibular e negra» que quando ri esboça apenas «um vago sorriso mau» (p. 14), inaugura uma série de encontros igualmente estranhos e desconfortáveis que dão bem a medida da incerteza e inospitalidade do mundo humano retratado no conto. Mesmo assim, e apesar do aviso preambular, o encontro com o engenheiro chefe ainda consegue provocar algum desconcerto receoso: «Abri a porta e vi uma mesa grande, coberta de papéis, por detrás da qual estava um homem com óculos, curvado, a escrever, e ao lado dele, com o focinho poitado sobre a mesa, um grande bode, de chavelhos retorcidos» (p. 18). O engenheiro e o seu bode de estimação são duas figuras nucleares do estranhamento grotesco de “Rio Turvo”. O engenheiro é um indivíduo completamente cindido entre as exigências da “representação” profissional quotidiana e as exigências da interioridade pessoal. E essas divisão começa, segundo o narrador, no próprio nome da personagem:

«José Eduardo. O Eduardo era o homem prático, de números, compasso, traços a preto no branco: $2+2=4$, o organizador e chefe que se impunha. O José era o poeta, com o bode a comer-lhe num papel os números de um mês de trabalho, com o chão do quarto tapado com montes de livros de literatura, sociologia, poesia, vozes das cinco partes do mundo que ali vinham ter, trazidas pelo correio, todos os dias, num fluir lento e constante. Daqui provinha a riqueza subterrânea da sua presença e o valor secreto que nós sentíamos nas suas palavras» (p. 43)

O bode Sócrates, que começa por se chamar São João Baptista, é o símbolo máximo do espírito tragicómico que anima alguns desenvolvimentos da narrativa. O bode é, tradicionalmente, um animal associado à tragédia⁵⁰; e essa herança tradicional é, neste caso, avolumada pelo pormenor onomástico, pois tanto João Baptista como Sócrates são nomes simbolicamente adstritos à destruição e à morte: a destruição da ordem estabelecida, e a morte como castigo do comportamento iconoclasta. O bode de “Rio

⁵⁰ Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 122-123, s. v. “bode”: «(...) o bode, por sua vez, é a maioria das vezes nocturno e lunar; e enfim, ele é antes de mais nada um animal trágico, pois deu, por razões que nos

Turvo” impõe o seu poder ao dono – na verdade, ele é mais dono do engenheiro do que o contrário⁵¹ – e arruina simbolicamente a ordem, representada pelo projecto mastodôntico de um aeroporto completamente deslocado no espaço e no tempo:

«Mas de repente atirou-se sobre o bode, que estava a comer o conteúdo de um grosso *dossier*. Eu corri pelo outro lado da mesa e segurei também o incrível animal. O director tirou-lhe da boca uma bola de papéis completamente mastigados, ficou aniquilado a olhar para aquela mão-cheia de pasta mole, e por fim exclamou num tom melancólico

-O hangar!...» (p. 62)

A voracidade indiscriminada do bode ditar-lhe-á o destino: a sua cicuta é o enxofre. Curiosamente, o narrador lembra-se da morte do bode, no momento em que reflecte sobre o indesejado regresso de Leonor ao estaleiro. O bode simboliza também a luxúria associada à libido animalizada e demoníaca⁵²; e a presença de Leonor entre os homens bestializados por todas as carências desperta neles um «desassossego» e um «alarme» que transformam a rapariga em «fêmea» demoníaca: «Talvez a escaldasse a mesma febre, a mesma inquietação» (p. 70). Trata-se, portanto, de um mundo completamente às avessas; tudo é alarmante e incerto; um turbilhão de conflitos, um estuário de contradições e comportamentos deformados. Por isso, Vitorino Nemésio não tem grandes dúvidas sobre o verdadeiro herói do conto: «O herói de *Rio Turvo* é “Sócrates”, o bode do engenheiro (...)»⁵³. Um herói simbólico, imagem perfeita da representação grotesca.

escapam, o seu nome a uma forma de arte: literalmente “tragédia” significa “canto do bode”, e era, originalmente, o canto com que se acompanhava ritualmente o sacrifício de um bode nas festas de Dioniso».

⁵¹ Há pelo menos algumas semelhanças relevantes entre a simbologia onomástica do animal e o homem. À semelhança da maiêutica socrática, o engenheiro poeta gosta de “provocar” o conhecimento: «Não afirmava nada, gostava de conversar connosco, mas quase só nos fazia perguntas. Contudo, essas interrogações eram tão inteligentes e bem relacionadas que nos obrigavam a pensar e a responder com *clareza* a certos assuntos que no nosso espírito estavam indefinidos e obscuros.» (p. 40); «Então recordei-me de certas interrogações socráticas que num dos últimos dias, ao jantar, o director me tinha feito e de outras que fizera a alguns dos meus companheiros de trabalho e compreendi, de repente, aquela pergunta do macaco e do homem, do macaco que não trabalha e do homem que é obrigado a trabalhar.» (p. 52).

⁵² Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 123, s.v “bode”: «Animal impuro, totalmente absorvido pela sua necessidade de procriar, o bode não é senão um signo de maldição que adquire toda a sua força na Idade Média; o diabo, deus do sexo, é então apresentado sob a forma de bode. Nas narrativas edificantes, a presença do demónio tal como a do bode é assinalada por um cheiro forte e acre».

⁵³ Vitorino Nemésio, «Branquinho da Fonseca: “Rio Turvo”», p. 5.

No conto “O Conspirador” (CM), surge uma cena grotesca aparentemente desconexa e sem qualquer relação com o resto da narrativa. O conto está dividido em dezassete partes que correspondem, *grosso modo*, a um mesmo número de momentos narrativos coordenados pela movimentação de Paulo, o protagonista foragido. Imediatamente a seguir a uma cena de enamoramento - a cena em que Paulo, com os nervos «escangalhados»⁵⁴ pelo excesso de solidão, conversa com Maria Ricarda – o texto sofre uma autêntica guinada estética: passa da sedução do lirismo para o estranhamento do grotesco. Como acontece em *O Barão*, toda a cena decorre durante a noite: «Estava uma noite negra. Já tinham soado, há muito as badaladas das onze» (p. 197). A referência às badaladas do sino inicia o segmento narrativo: trata-se de uma procissão nocturna, bastante comum durante o tempo da Semana Santa. A cena não está, por conseguinte, desvinculada do resto da narrativa, pois reproduz um acontecimento perfeitamente enquadrável no espaço geográfico e social que subjaz ao conto. O inusitado do acontecimento resulta apenas da maneira como a procissão é descrita. Como acontece nas cenas grotescas atrás comentadas, nomeadamente na cena da Tuna, há, desde o início, uma particular atenção à “paisagem sonora”, dominada por sons preponderantemente disfóricos: «O rrrráá, rrrráá áspero duma matraca aproximava-se sem se ver ninguém», «Até que, de repente, a dois passos, surgiu do denso negrume um homem que fazia girar na mão o rodízio de som desagradável» (p. 197-198). A “paisagem visual” é igualmente inquietante: «Quando chegaram ao largo do pelourinho, viram, ao fundo da rua, uns pontos de luz que balançavam, avançando das profundezas da treva» (p. 197). As figuras humanas que vão surgindo assemelham-se, pelo aspecto encapuchado, aos músicos da Tuna: «Começaram, então, a passar uns vultos cobertos por longas capas pretas, com a cabeça escondida por grandes capuzes em bico» (p. 198). A Irmandade assim descrita faz parte de um quadro sonolento, iluminado por «tochas de metro, que espalhavam mais fumo do que luz» (p. 198).

Está assim criado um cenário sombrio e disforme, que altera completamente as representações mais tradicionais e singelamente sedutoras das procissões⁵⁵. Ao costumado desfile de figuras coloridas e iluminadas, correspondem, neste texto, «as duas filas de

⁵⁴ «O excesso de solidão escangalha-me os nervos.» (p. 196).

⁵⁵ Recorde-se, como exemplo, uma quadra do célebre poema “A Procissão”, de António Lopes Ribeiro, popularizado por João Villaret: «Pelas janelas, as mães e as filhas,/As colchas ricas formando troféu./Os lindos rostos, por trás das mantilhas,/Parecem de anjos que sobem ao céu!» (João Villaret, *Antologia*

vultos» que «passavam num lento escorrer de sombras disformes» (p. 198). O grotesco como “montagem”, «feita da insólita junção de elementos relutantes»⁵⁶, atinge uma expressiva visualidade na representação do cadáver de Jesus. De facto, o corpo morto de Cristo é, normalmente, uma imagem que provoca uma profunda emoção, despertando a piedade, a contrição e a vontade de elevação espiritual; e o encontro de Jesus com Nossa Senhora é um momento de tocante compaixão. Mas nada disso acontece neste conto. Os altos valores emocionais e religiosos são subvertidos através de uma representação sombria; a luz redentora e divina é substituída por uma «luz sinistra» (p. 198), e toda a procissão perde a aura sagrada, transformando-se num desfile de sombras e bonecos carnavalescos, em “escandaloso” contraste com a hierática dignidade das figuras representadas e celebradas:

«Da sombra avançou pesadamente uma massa confusa, que a pouco e pouco se veio definindo: são seis homens transportando, aos ombros, o esquife com Cristo morto, embrulhado num lençol, só com a cabeça de fora, uma grande cabeça com cabeleira de mulher e fios de sangue a escorrerem da testa meio tapada pela coroa de espinhos. O esquife vai cercado de lanternas que espalham uma luz sinistra. Poucos passos atrás, com sete punhais cravados no peito, segue-o a Senhora das Dores, em pé, serena sobre o seu andor.» (p. 198)

Nesta passagem, o grotesco resulta da forte contradição existente entre a representação esperada e ideal, e, portanto, digna de confiança, e a representação inesperada, deformada e inquietante, mas todavia realista. Acresce ainda, como técnica maior da arte grotesca, a focalização muito aumentada de um pormenor, cuja desmesura subverte completamente o equilíbrio do “quadro”. Repara-se, por exemplo, no espaço visual ocupado pelo corpo de Cristo: todo o corpo está «embrulhado num lençol», ficando de fora apenas «uma grande cabeça com cabeleira de mulher». O corpo como unidade humana e como imagem sagrada é, assim, totalmente deformado, ficando reduzido ao pormenor da cabeça, tornada grotesca pelo pormenor da cabeleira.

A descrição impiedosa das figuras sacrais estende-se às figuras humanas: aos «três padres, que alvejam paramentados de casulas, pluviais e dalmáticas recamadas de

Poética – Poemas ditos pelo actor, Recolha e organização de Mário Baptista Pereira, Lisboa, Editorial Estampa, 1985).

⁵⁶ Ofélia Paiva Monteiro, *art. cit.*, p. 25.

oiro» (p. 199), numa ostentação de brilho, cujo contraste com a soturnidade envolvente adquire uma tonalidade dissonante; e, sobretudo, aos acompanhantes ensonados:

«Logo atrás, em seu lugar de honra, caminha, com toda a solenidade, o sr. Luís Pinto, louco mas com perfeito ar de pessoa de juízo, levando, contudo, o eterno guarda-chuva, enfim fechado e pendurado no braço. Continuam a passar, em fila, Nossas Senhoras e anjos, todos já a cair de sono (...) No fim vem a música com passo balançado, arrastando uma marcha fúnebre e desafinada. E o remate são vinte pessoas, de chapéu na mão, com o mesmo passo cadenciado, lento e funéreo – com olhos de sono» (p. 199)

Mesmo a referência aos «devotos lutosos, dobrados em atitude de recolhimento, com seus rosários enrolados aos pulsos» (p. 199) adquire, neste contexto, um papel religiosamente irrelevante. A intenção do texto não tem que ver com a exaltação religiosa; a procissão é desvinculada do seu conteúdo sagrado, é «uma festa como qualquer outra» (p. 199), uma festa que atrai «toda a gente da vila e muita que veio das aldeias. Mesmo os ateus» (p. 199). Mas é uma festa sombria e desgostosa⁵⁷, sem qualquer tipo de elevação humana. A igreja de onde sai a procissão fica «deserta, sem gente e sem santos, com um ar tétrico que faz calafrios» (p. 200). Mas o ar tétrico da igreja abandonada é mais acolhedor do que o ar pestífero da igreja para onde se dirige a pequena multidão, com o intento de ouvir o «sermão patético» (p. 200) de um padre «rubro, congestionado, com a língua presa» (p. 200). As tradicionais increpações do sacerdote («-Ó miseráveis! Ó desgraçados! Ó miseráveis!, que fostes vós que O matastes!!!...» p. 200), pronunciadas

⁵⁷ O conto “A Festa”, de Miguel Torga, mantém algumas semelhanças com a cena da procissão do conto de Branquinho. No entanto, no conto torguiano, «o divino e o profano dão (...) as mãos, num amplo entendimento.» (p. 195). E desse entendimento resultam momentos de melancólica soturnidade, mas também clarões de exaltação pagã que não existem no conto de Branquinho. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem: «Entretanto anoitecera e o arraial abria na escuridão da serra uma clareira luminosa, intensa de vida e paixão. As músicas desafiavam-se o mais rumorosamente que podiam, os foguetes estoiravam no ar como bombas de dinamite, os pares levantavam nuvens de pó, havia mocadas aqui e além, e nas barracas comia-se, bebia-se e jogava-se a vermelhinha» (p. 197). Mas há também em Torga um contraponto de grotesco, veiculado pela «luz crua da realidade» (p. 200): «Qualquer sítio lhes servia de cama. E às tantas, dentro da capela e no adro, o chão era uma estrumeira de corpos, adormecidos numa promiscuidade de animais» (p. 198); «As rodas de fogo de artifício, que a multidão vira rodopiar num frenesim de loucura, eram agora a imagem desoladora do transitório, tortas e desmanteladas nos eixos; vômitos de vinho, ossos descarnados, excrementos e casacas de melancia testemunhavam a íntima e triste miséria da vida (...) Nas caras sanguíneas dos que tinham palmilhado léguas para chegar ali havia uma palidez de desilusão, de inconfessado e dorido arrependimento.» (p. 199-200). (Miguel Torga, «Festa», in *Novos Contos da Montanha*, 14ª ed., Coimbra, 1988, p. 193-200).

num tom previsivelmente trágico - se tivermos em conta o carácter patético do sermão -, transformam-se em mero ralhete cómico – se tivermos em consideração a atitude da assistência admoestada:

«A voz ecoa pelas abóbadas do templo. O aroma do incenso foi absorvido por um pestífero fedor dos corpos suados. Porém, começa a notar-se que o predominante é um hálito de vinho: está quase toda a gente bêbada, a cair, aos molhos, encostados uns aos outros ou contra as paredes. Ouve-se lá fora um arranque de vômito.» (p. 200)

A comicidade do “quadro” é visivelmente desconfortável, porque não há, nem nas figuras humanas nem nos seus comportamentos, qualquer efeito de desvio fantástico: é tudo pesadamente real, e é desse peso de realidade que resulta, em grande medida, o desconforto grotesco. Em outros contextos, a comicidade resultante da representação grotesca tem uma tonalidade mais ligeira, chegando mesmo a ser divertida. É o caso, por exemplo, do encontro do Sr. Prior com o Diabo no conto “Bandeira Preta” (*BP*). O Diabo representado na porta da casa do Prior é apenas uma das tropelias agarotadas de Pedro e Chinca; no entanto, um simples desenho fosforescente consegue abalar, por momentos, as certezas teológicas do sacerdote e assustar os mais afoitos:

«E foram andando, já sossegados, em passo vagaroso. Quando de repente o padre estaca e faz o sinal-da-cruz. O Brás ficou petrificado de assombro. Mas de repente meteu a arma à cara e desfechou dois tiros de canhão que atroaram os céus, com relâmpagos e trovões e coriscos a fulminarem o mafarrico.» (p. 30)

A comicidade da aparição do Diabo continua depois, em casa dos pais de Pedro, com a tentativa de explicação do padre, nomeadamente no diálogo de equívocos vocabulares travado com as velhas senhoras surdas, que confundem «latas velhas» com «beatas velhas» (p. 36). O mesmo tipo de comicidade aflora ainda no final do conto “Os Anjos” (*BP*), marcando um contraste muito fundo com o dilemático combate interior de Pedro, depois da experiência vivida na mina. As «duas senhoras idosas, vestidas com

grande espalhafato de cores nas sedas e chapéus» (p. 52) e o acaciano Dr. Cunha⁵⁸, o «presidente da Câmara com bigode de arame» (p. 52), proporcionam ao pirático Pedro um momento de cómica diversão: o morcego que havia trazido da mina causa mais medo do que espanto: «As velhas endireitaram-se contra as costas das cadeiras, pondo as mãos na frente da cara, e o Dr. Cunha recuou dois passos, prudentemente» (p. 54).

Este género de comicidade singela põe em evidência um certo tipo de grotesco de situação, cuja pertinência não é, na verdade, muito relevante, a não ser quando a aparente displicência emocional do narrador permite descortinar nas entrelinhas do sorriso um travo de amarga ironia, como acontece em algumas cenas pretensamente cómicas do romance *Porta de Minerva*. Recorde-se, por exemplo, a aula de direito acerca das fontes da Constituição de 1911. A lição resume-se a um interrogatório inane, cuja substância consiste na humilhação de uma aluna e na fanfarronice diletante de alguns alunos. A soturnidade intelectual do ambiente é bem representada na descrição da rapariga:

«Dentro da sala estava calor. A condiscípula começou a falar em voz baixa. Era uma rapariga forte e feia, que, depois dos doze valores do primeiro ano, se preparava para grandes classificações, com a divisa do Centro Católico ao peito, de testa pequena e grande cabeleira que ligava com as grossas sobranceiras, unidas sobre o nariz abatado. Já lhe tinham posto uma alcunha cruel que a acompanharia toda a vida: o Coiro-Cabeludo.» (p. 120)

O estilo do retrato é coerente com a qualidade do material humano que constitui a turma, bem como com o interesse da lição: «Todos estavam impacientes por sair; mas faltava quase meia hora, uma dessas meias horas sem fim» (p. 122-123). A desvalorização do ensino universitário – uma das linhas temáticas mais consistentes do romance – é veiculada, normalmente, por mecanismos de representação que acentuam o lado mais caricato das situações, como se a superficialidade do discurso procurasse fotografar, sem grande elaboração, a falta de espessura cultural do ambiente académico. Nesta perspectiva, adquire algum sentido político e social a visão satírica de alguns “intelectuais de café”, como, por exemplo, o Silvestre, mais conhecido por “Come-Ranho”,

⁵⁸ Vd., por exemplo, a profundidade do seguinte pensamento: «- Na hora actual...(fazia uma pausa para ouvir o som das suas próprias palavras) só triunfa quem curva a fronte sobre os repositórios da sabedoria dos séculos, que são os velhos livros.» (p. 53).

considerado pelos comerciantes da cidade como «uma figura importante da futura política do país e indiscutivelmente a mentalidade mais brilhante do meio académico» (p. 24), um sujeito cuja maior virtude consiste em falar interminavelmente, «numa verborreia tumultuosa e oca» (p. 24). Um futuro governante talhado a preceito e de acordo com o cânone: ideias curtas e discurso prolixo.

No que concerne à configuração do grotesco, o traço mais saliente destas situações tem que ver com a tendência do autor para uma visão desapiedada das personagens, quer sejam figuras irrisórias, quer sejam personalidades tocadas pela tragédia. As pessoas são, algumas vezes, transformadas em bonecos; e, com mais abundância de exemplos, em figuras bestializadas.

3. Fantochização das personagens

A representação das personagens como bonecos animados é, normalmente, um sintoma de esvaziamento do poder controlador da vontade: o indivíduo deixa-se arrastar pelos acontecimentos, transformando-se em objecto manipulável. O conto “A Tragédia de D. Ramon” (*CM*) é um dos textos em que essa manipulação do homem inerme é configurada de modo a salientar a dimensão grotesca. A dramática pusilanimidade de D. Ramon impede-o de executar um único acto de afirmação libertadora⁵⁹, ele é um homem completamente dominado pelos outros; mesmo nos momentos em que parece que toda a raiva reprimida vai finalmente rebentar, a hesitação impeditiva impõe-se à vontade de reacção e a personagem rende-se ao receio inibidor, como acontece no momento particularmente patético em que, sem saber bem porquê, se dirige a casa do seu recente e desprezado genro, não suportando a ideia de imaginar a sua «dulce Catarina» nos braços de Damião:

«Tinha vindo num ímpeto invencível. Ah! mas agora sentia-se já sem forças, sem convicção para nada. Afinal, para que ia ali? Sim, agora?! (...) E apertava a cara nas mãos, num desespero grotesco e trágico (...)» (p. 53)

Nesta passagem, o narrador considera explicitamente «grotesco» e «trágico» o desespero de D. Ramon; mas em outros passos do conto, o grotesco da personagem é ainda mais evidente, mesmo não sendo referido de forma explícita. E um dos factores que mais contribuem para o retrato grotesco de D. Ramon é a sua crescente coisificação: ao longo do conto, a personagem vai perdendo a dignidade humana, transformando-se em fantoche perambulatório, e acabando por ser tratado como um objecto, uma “coisa” mesquinha e descartável. A deformação do indivíduo vai-se somatizando: sentindo-se humilhado, ao nível psicológico, Ramon vai sendo diminuído também fisicamente; a angústia que lhe estreita as possibilidades de resistência anímica transforma-se paulatinamente em paralisia muscular:

«Sentou-se, com desalento, arrastando a cadeira, com a mão mole e húmida dum suor frio. Sentia tonturas, um tiquetaque nos ouvidos, talvez daquele vinho espumoso ou dos relógios todo o dia na loja, tiquetaque. E apertou as mãos na cabeça, que estalava. Os braços pendiam-lhe ao lado do corpo, como se fossem de pau.» (p. 34)

A deambulação de D. Ramon pelas ruas de Lisboa decorre durante uma noite. Sai de casa às nove horas, impulsionado pela necessidade de «caminhar, de tomar ar»⁶⁰ e só regressa definitivamente já de manhã. O seu périplo nocturno e solitário adquire assim os contornos de uma descida ao inferno, a um duplo inferno: o da sua própria alma e o da cidade que não o reconhece, porque ele também a não reconhece, pois a sua cidade é Buenos Aires, é lá que existe o seu verdadeiro “eu”⁶¹; em Lisboa ele é apenas o fantoche que deambula «abstracto e lírico» (p. 46) sem saber por onde, completamente desenraizado e perdido: «Quando reparou, viu-se sozinho numa rua estreita e escura. Estacou sobressaltado, sem saber onde estava nem como tinha vindo ali ter» (p. 46).

⁵⁹ «Era esta a desgraça de Ramon: a falta de coragem para esclarecer as situações equívocas, fossem elas as mais fáceis, as mais simples. No íntimo pensava: “Não vale a pena...O principal é outra coisa. Isto tanto faz. Custa-me menos fingir que sim”.» (p. 59).

⁶⁰ «Precisava de sair dali, de ir para as ruas, caminhar, tomar ar, sabia lá o quê. Abandonar-se ao escoar da multidão que passa e parece que nos leva. Eram nove da noite, a hora a que as ruas da cidade acordam por uns instantes, depois do jantar, quando começam os cinemas, os teatros, e se enchem os cafés.» (p. 34-35).

⁶¹ «Ramon era argentino, de Buenos Aires. Tinha vindo à Europa numa orquestra de tangos, mas em Lisboa casou-se e ficou relojoeiro.» (p. 46).

Mesmo quando se encontra com «os amigos habituais» (p. 47), é tratado sem afecto e sem respeito, como se fosse um objecto:

«Sentou-se a uma mesa, ao fundo, e daí a pouco estava a tocar e a cantar. E tocou e cantou até que, sem voz, bêbedo e rouco, caiu para um canto, a chorar, abraçado à viola. Então um amigo levantou-o como quem agarra num saco mal cheio (...) E, agarrando-o pelos braços, ergueu-o. Mas ele, invertebrado, deixou-se cair outra vez pesadamente sobre o banco.» (p. 47)

Esta deformação física da personagem vai crescendo de acordo com o aumento da angústia provocada pela hesitação pusilânime; o enfraquecimento da vontade conduz quase naturalmente à debilitação do corpo e o homem transforma-se num boneco: «E estes gritos interiores davam-lhe uma repentina satisfação, uma íntima sensação de triunfo e força. Mas, como um boneco de borracha que se enchesse de vento e logo se esvaziasse, no mesmo momento amolecia, se deformava (...)» (p. 50). O amolecimento de Ramon é progressivo e atinge o cúmulo tragicómico, isto é, grotesco, na parte final do conto. Evitando a todo o custo o regresso a casa – a casa não é um lar, mas um lugar de martírio⁶² – Ramon dirige-se ao cais, às cinco horas da manhã. A cena da sua humilhação suprema é iniciada por uma expressão de subitaneidade:

«E de repente um ronco de monstro gelou-o de terror. Mas era a sereia dum navio.» (p. 57)

O navio que se aproxima, «um transatlântico que subia o rio» (p. 57), permite uma certa analogia entre a cena do conto e a “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, pois existe em ambos os textos a figura do homem solitário que vai ao cais, mas não espera ninguém. Mas a semelhança resume-se à superficialidade do cenário, porquanto as duas “personagens” são completamente diferentes. O “eu lírico” do poema de Álvaro de

⁶² Numa das vezes em que se dirige a casa, Ramon vive uma das cenas mais cruéis da sua grotesca odisseia nocturna. Encontra-se à porta com a filha mais nova, «*la cabra*», e o comportamento da filha justifica a aversão de Ramon: «Calado, procurava a chave nos bolsos. Pelo passeio oposto vinham a descer dois *tipos* afadistados, de boné. Quando passaram em frente, um deles atirou-lhe: -*Ó caguinchas, larga a ninfa!*...

A rapariga rosnou por entre dentes: - *Bestas...*-, sentindo-se insultada por a julgarem com um homem assim, ela que só era acompanhada pelos elegantes dos clubes.» (p. 55).

Campos parte da visão do navio para uma viagem interior deslumbrante e alucinada; o navio real perde peso significativo, porque o que mais interessa é o processo de interiorização da viagem. A angústia de Álvaro de Campos resolve-se – ou pelo menos simula resolver-se – nos excessos consentidos pela imaginação. O ritmo nitidamente sinfónico da “Ode Marítima”, com os seus andamentos de exaltação e repouso, é bem sintomático de um prodigioso exercício de libertação. No caso de D. Ramon, acontece precisamente o contrário. A angústia de Ramon não permite espaços de libertação a nenhum nível; é um verdadeiro aperto físico e mental⁶³, que anula a própria imaginação, porque Ramon não tem a força selvagem do “eu” do poema de Campos; o olhar dos outros obriga-o a fingir uma felicidade inexistente, de modo a poder *parecer* o que de facto não é⁶⁴:

«Do meio do nevoeiro que se esfumava por cima das águas do rio, veio outro ronco de sereia, um som profundo e volumoso. Ramon caminhava ao lado do carregador, inconsciente, como se fosse hipnotizado. Sentia, através dum vago sonambulismo, a necessidade de fingir que, na verdade, ia esperar alguém.» (p. 58)

Esta patética e flébil vontade de parecer igual aos outros, quando, na verdade, são poucas as semelhanças, confere à personagem uma dimensão dramática. Inseguro e martirizado, Ramon cai «de chapão, na água suja, oleosa» (p. 62), entrando, assim, num processo de humilhação, cujo teor grotesco irá aumentando até ao fim do conto. Ramon deixa de ser tratado como homem, passa a ser um objecto. O próprio «revolver das águas» (p. 62) que o traz o corpo à superfície «bateu com ele no costado do rebocador» (p. 62), e a atitude das pessoas circundantes também não vai ser muito diferente: «Puxaram-no para cima, mole, dobrado em dois, como um farrapo» (p. 62). A crueldade das “pessoas felizes” é apresentada sem contemplações humanitárias:

⁶³ Convém recordar o carácter “físico” do étimo da palavra “angústia”. Como diz F. Martin, a raiz “ang-“, que se encontra na palavra “angústia”, bem como nos termos alemães “Angst” (“medo”, “angústia”) e “eng” (“estreito”), começa por ter um significado muito objectivo, significando “desfiladeiro”, “passagem estreita” (*Les Mots Latins*, p. 11, s.v. “ango”).

⁶⁴ Como diz Vítor Viçoso acerca do grotesco em Raul Brandão: «(...) o grotesco radica na face humilhada do homem condenado ao tempo degradador e que astuciosamente se refugia em gestos repetitivos através dos quais cria o seu casulo de ilusão.» (*op. cit.*, p. 314).

«Estenderam-no no chão e começaram a gingar-lhe com os pés e com os braços. Principiava a respirar melhor. Por fim abriu os olhos e viu lá em cima uma roda de cabeças, como se estivesse no fundo dum poço. –*Ah! Ladrão! Que és um homem de sorte!* – exclamou um deles. Teve vômitos e deitaram-no de borco. Aos uivos, lançou espuma, água e bocados de palha. –*Já tinha almoçado* – murmurou a mesma voz irónica. E foi uma gargalhada geral. Estenderam-no outra vez de costas e ficou amodorrado. Despiram-no da cinta para cima e um marinheiro, de joelhos começou a friccioná-lo com as mãos, no peito e nos braços, como quem lava o chão.» (p. 62-63)

Até ser “depositado” em casa, Ramon é sempre tratado como um boneco humílimo e sem préstimo: «(...) enfiaram-lhe pela cabeça abaixo um a velha blusa de marujo. Dobrava-se para um lado e para o outro, como se fosse de borracha» (p. 63). A coisificação é total no momento em que Ramon, «um tipo qualquer» (p. 63), é desembarcado na doca. A própria construção sintáctica atinge o requinte expressivo - repare-se na estilística habilidosa da frase seguinte:

«Entregaram-no, mais o embrulho do casaco molhado, a um polícia, que o amparou pelo braço.» (p. 63)

A mesma forma verbal serve para movimentar os dois objectos: «o casaco molhado» e Ramon são “entregues” num único movimento, de uma única forma, como se compartilhassem a mesma substância. Este tipo de rendimento estilístico é continuado nos segmentos textuais seguintes. Ramon, «sem chapéu, com o cabelo caído para cima das orelhas, todo a escorrer e a tremer de frio, lá ia caminhando, pendurado na mão do cívico, deixando atrás um rasto de água. Ia trágico e ridículo, com a blusa de gola decotada, como vestido de menino, à maruja» (p. 63-64). Repare-se, sobretudo, na desapiedada expressividade de «pendurado», um termo que continua a coisificação iniciada pelo verbo “entregar”, e que terá continuidade isotópica na palavra usada pelo polícia para convencer o taxista renitente a levar Ramon a casa: «-(...) *Pendura-o aí a secar e depois fala comigo...*» (p. 64). Ameaçado de multa, o taxista acaba por anuir, e o polícia, «abrindo a porta do primeiro táxi, atirou Ramon lá para dentro, entrando a seguir» (p. 64). D. Ramon é, por conseguinte, um objecto “entregue” nas docas, “pendurado” na mão de um polícia,

e “atirado” para dentro de um táxi. Acabará em casa, como «um animal cercado» (p. 66), e vilipendiado por uma família bestializada⁶⁵. Diminuído na sua dignidade, D. Ramon é um boneco vivo, nas mãos embotadas da família e da sociedade. A debilidade de carácter e a incapacidade de afirmação social transformam a sua funda melancolia em patética movimentação grotesca.

No conto “As Mãos Frias” (RT), a exposição do cadáver do senhor Pedro permite a transformação da personagem num boneco morto. A velha criada do senhor Pedro, muito excitada com a morte do patrão, “vinga-se” da antiga subserviência conferindo ao velório uma dimensão espectacular e festiva que a protege do terror da morte excessivamente visível, ao mesmo tempo que lhe permite relacionar-se com o patrão de um modo mais igualitário, anulando as diferenças sociais. Quando toca nas mãos rígidas e frias do morto, a velha criada sente um natural «calafrio» (p. 125), mas percebe que o patrão já não atemoriza, e sente prazer em rebaixar o antigo senhor à condição de boneco, permitindo-se o gozo de uma liberdade deslocada e falsa, grotescamente compensadora das suas recalcadas humilhações:

«- Mas não faz impressão nenhuma. É como se fosse um boneco. –
Viu que pela primeira vez tinha chamado *boneco* ao patrão, e gostou desta liberdade. – Experimentem. Experimente você, não tenha medo.» (p. 125)

A redução das personagens à condição de bonecos é um processo estético igualmente utilizado em *O Barão*. Como já foi dito um pouco mais atrás, este processo começa no momento em que as duas personagens principais se encontram pela primeira vez. O Barão repete várias vezes um estribilho um tanto demencial: «- Quem manda aqui sou eu!» (p. 15), e é a partir desta abrupta demarcação de território que se estabelecem as regras hierárquicas que hão-de regular o tratamento conferido ao Inspector. Na verdade, quem comanda, quem faz a marcação dos eventos e dos tempos é o Barão; o Inspector é, enquanto personagem, uma figura manipulada. No momento da partida para o solar, o Inspector é “agarrado” por um braço, “puxado” para a rua e “empurrado” para dentro do carro, como se a sua vontade não tivesse qualquer importância e, no fundo, como se o seu corpo também não valesse muito, pois o que interessa ao Barão não é a verdadeira companhia, mas um qualquer simulacro de companhia que lhe permita falar consigo

⁶⁵ A sequência final do conto será comentada noutra secção deste trabalho.

mesmo sem ter a impressão de falar sozinho, como um doido⁶⁶. O Inspector cedo se apercebe deste recurso do seu truculento anfitrião:

«O Barão continuava a contar aventuras, pequenos casos que revivia com um prazer doentio. Era-lhe talvez indiferente que eu o ouvisse: contava para si, ouvia as suas próprias palavras e relembrava aqueles dias como um sonho realizado. Eu era só o pretexto, só para não falar sozinho, como um doido.» (p. 27-28)⁶⁷

Enquanto personagem, o Inspector é, de facto, um pretexto; é “usado” pelo Barão como um espelho desejado, mas fortuito, não escolhido. Mas enquanto narrador, com a capacidade de contemplar as personagens, O Inspector “usa” os excessos do Barão como um espelho das zonas menos claras da sua própria personalidade⁶⁸. No fundo, como sugerem Yvonne David-Peyre⁶⁹ e Edward A. Riggio⁷⁰, ambas as personagens efectuem uma viagem similar, e há um momento em que a fantochização grotesca atinge, simultaneamente, os dois homens descontrolados:

«(...) eu ria sem saber já de quê, caído ali para um canto como um boneco a que tivesse desandado de repente a corda toda até ao fim. Mas vi-o crescer como um gigante e reparei que ele tinha na cara e no fato uns estranhos reflexos metálicos. Já não era o Barão, era o seu fantasma, um autómato de ferro e lata que me fazia calafrios de terror.» (p. 63-64)

⁶⁶ Cf. Yvonne David-Peyre, *art. cit.*, p. 155: «Le Baron, fidèle à son caractère, fait certainement preuve d'un narcissisme non dépourvu d'ironie, dans le plaisir qu'il ressent à faire appel au miroir que lui offre l'âme du narrateur. Mais on ne choisit pas toujours son miroir et l'on se regarde parfois dans celui qui se présente, ce qui semble être le cas du héros».

⁶⁷ Mais adiante, o Inspector volta a referir a insignificância da sua presença: «(Mudava de tom e com súbita serenidade continuava, falando mais para ele que para mim): Nunca tomei a vida a sério.» (p. 39).

⁶⁸ Cf. Leland Guyer, «"O Barão" and The Dark Night of the Soul», p. 539: «(...) the inspector did find a portion of himself that night with the Baron. Later, when he receives another invitation to be the Baron's guest he reveals the lasting influence of the journey of self-discovery».

⁶⁹ Yvonne David-Peyre, *art. cit.*, p. 165: «Ce voyage au bout de la nuit est aussi un voyage au bout de soi-même pour les deux protagonistes».

⁷⁰ Edward A. Riggio, «Notes on Branquinho da Fonseca's "O Barão"», p. 41: «Both the Baron and his guest experience, in the course of their confessions or digressions, the desire to become another, to regenerate; which is to say that both men seek to defy physical laws and limitations and to be set free from the burdens of the Self».

O Barão e o Inspector vivem uma mesma experiência de desmoronamento das convenções sociais, que não constituem um verdadeiro apoio moral, porque nenhum deles lhes atribui qualquer crédito. Há, por conseguinte, uma pulverização da imagem convencional, de um *parecer* vazio, sem conteúdo ético pessoalmente elaborado e assimilado. No fundo, é tão verdadeira a movimentação alcoolizada dos homens reduzidos a bonecos articulados, como a movimentação sóbria do escrupuloso e diligente Inspector das escolas primárias. A vida dita “séria” e a sua amarga denegação tragicômica não passam de representações igualmente ocas; e é também por esse vazio ético que se infiltra a visão grotesca, porquanto, como defende Vítor Viçoso, «o grotesco decorre (...) da erosão do “parecer” e da ausência de convicção face à ficção que o gerou»⁷¹.

No momento da materialização corporal do grotesco anímico – ou seja, o rebaixamento do homem à mísera condição de títere mecânico – parece que as duas personagens se encontram, cordialmente, num mesmo espaço de niilismo radical e igualitário. Mas trata-se apenas de mais uma aparência, porque, mesmo mecanizado, o Barão continua a ter um porte assustador e gigantesco, profundamente dissemelhante da humílima figura do Inspector. Não há, na verdade, qualquer tipo de encontro entre os dois⁷²; são duas solidões paralelas assimétricas, tanto na representação diurna como na deformação nocturna; por isso, o Barão continua a manobrar mental e fisicamente o Inspector, recorrendo ao mesmo tipo de comportamento que havia utilizado antes do desregramento proporcionado pela Tuna:

«Baixou-se sobre mim, pegou-me por um braço e levantou-me do chão tão facilmente como se eu fosse um boneco de papel. (...) Enfiou o braço no meu e desaparecemos no corredor escuro. Eu ia arrastado não sabia para onde, ele ia levado lá para onde o chamava a obsessão.» (p. 64-65)

⁷¹ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 317: «O grotesco decorre, por conseguinte, da erosão do “parecer” e da ausência de convicção face á ficção que o gerou. A metamorfose conhece então dimensões imprevistas: os valores invertem-se, as relações hierárquicas são abaladas, os fantasmas vêm à boca de cena, o inferior impõe-se e a desordem generaliza-se».

⁷² Cf. Edward A. Riggio, *art. cit.*, p. 43: «But what is certain by the end of the novella is that the author, his protagonists and his readers are together informed that human communion must remain an ideal. In his experience, the Inspector concludes that either as love of woman or as comradeship with a man, human communion is more illusory than real».

Quando as tirânicas desconsiderações do Barão se tornam insuportáveis, o Inspector esboça uma tentativa de rebeldia, pontuada comicamente pela entoação da «Marselhesa»⁷³; porém, mesmo na cena do incêndio, o comportamento não muda: «E o Barão sacudia-me por um braço, a perguntar-me o que é que eu estava a fazer, e a empurrar-me na sua frente, pelo corredor adiante» (p. 75). Enquanto personagem, o Inspector manterá até ao fim a sua condição de pajem fortuito ao serviço das encenações obsidianas do senhor Barão: é um Sancho servidor de um Quixote genioso e adorador desesperado de uma Bela Adormecida que, no fundo, representa uma réstia de dignidade e esperança, uma imagem residual do que o Barão poderia ter sido se o destino tivesse cumprido os seus promitentes acenos. O Barão é, em suma, um homem que perdeu o compasso do concerto da vida, mas não destruiu o anseio saudoso, activamente saudoso e, portanto, eminentemente vital. A melancolia grotesca que dinamiza os excessos alienantes da personagem não anula – antes propicia – a fissura esperançosa e idealista, que funciona como um apelo de resistência. Como disse Branquinho da Fonseca, o Barão tem «tudo por fazer»:

«(...) o Barão é um homem que tem tudo por fazer, que nunca fez nada, portanto, tem tudo para fazer. Tudo lhe fugiu, tudo falhou, mas ainda tem tudo por fazer, e estará assim, sempre, com tudo por fazer. Quando o outro, o Inspector, lhe diz “eu voltarei” é porque vem, ainda, outra vez, fazer tudo e não fazer nada. Talvez essa força, esse invencível, seja o que agrada aos leitores de hoje: é o ter tudo para fazer e o sabermos que somos capazes de fazer tudo, embora não o façamos, mas tornamos a querer fazer tudo e a sentir que seremos capazes de fazer tudo.»⁷⁴

Este suplemento de esperança, caucionado pela visão crítica do autor, confere ao Barão um papel paradoxalmente pedagógico. Ao amesquinhar o Inspector, obrigando-o a reagir e a confrontar-se com a suas próprias inibições, algo da experiência de vida do

⁷³ «Revoltei-me contra o seu despotismo e não esperei por ele. Com uma energia súbita, comecei a caminhar no sentido oposto ao que o Barão tinha seguido. Do meu subconsciente começava a comandar-me uma voz de libertação e em passo de marcha cantei a *Marselhesa*.» (p. 67).

⁷⁴ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

manipulador se transmite involuntariamente ao manipulado; o Inspector “baroniza-se”⁷⁵, isto é, deixa germinar em si a possibilidade de uma vida mais condizente com o seu próprio modelo. Quando se converte em narrador da sua experiência de revelação, o Inspector já não é apenas a personagem reduzida à condição de pretexto; é também a matéria essencial do texto. O grau de grotesco não diminui, antes aumenta, mas é de outro quilate: o boneco articulado que o Inspector continua a ser já não é comandado pelos caprichos do Barão, mas pela mão oculta do destino. Reside nessa diferença o saldo pedagógico da narrativa.

4. Animalização das personagens

Começando por ser utilizado no domínio das artes plásticas, o termo “grotesco” vai-se infiltrando no campo da literatura⁷⁶ em apontamentos ainda de algum modo relacionados com a pintura, como acontece, por exemplo, numa famosa referência de Montaigne, inserta no capítulo dos *Essais* intitulado “De L’amitié”:

«Considérant la conduite de la besogne d’un peintre que j’ai, il m’a pris envie de l’ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et, le vide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n’ayant grâce qu’en la variété et étrangeté. Que sont-ce ici aussi, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n’ayant ordre, suite ni proportion que fortuite?»⁷⁷

⁷⁵ Francisco Cota Fagundes, «The Chivalric Tradition in Branquinho da Fonseca’s “O Barão”», p. 207: «The Inspector moves even closer to a total conversion or “baronization” when he later visits the Baron, who lies in bed with a bullet wound in his shoulder and a skull fracture (...) This visit is reminiscent of Sancho’s visit to Alonso Quijano on his deathbed. Sancho’s famous and touching plea, which also constitutes an indication of his *quijotización*, is delivered at Don Quixote’s bedside».

⁷⁶ Maarten Van Buuren, «Witold Gombrowicz et le Grotesque», p. 58: «Le terme grotesque (...) se généralisa durant le XVI^e siècle. Il fut d’abord employé dans les arts plastiques pour désigner les tableaux monstrueux et fantastiques, qui faisaient penser aux représentations primitives, ceux de Jérôme Bosch, Pieter Bruegel ou Jacques Callot. Puis il fit fortune en littérature où, sous l’influence de sa signification originale, il fut associé à la représentation de toutes sortes de monstruosités physiques: hommes-animaux, formes à la limite de l’organique et de l’inorganique, anomalies monstrueuses telles que nains, géants, bossus, etc.».

⁷⁷ Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, I, XVIII, p. 265.

Como recorda Henryk Ziomek, Montaigne «es considerado como uno de los primeros que introdujo el término grotesco en la literatura»⁷⁸. A partir do citado passo dos *Essais* depreende-se que Montaigne utiliza o termo “grotesques” (“crotresques” na versão original) para, através da referência pictórica, caracterizar o seu próprio texto⁷⁹. Montaigne usa algumas palavras que hão-de tornar-se recorrentes nas teorias do grotesco, nomeadamente «peintures fantasques» e «étrangeté», mas a sua apreciação dos *Essais* como «grotesques» sublinha, em antecipação ao verso de Horácio, extractado da *Arte Poética*, e citado logo em seguida, a ideia de monstruosidade e ausência de equilibrada proporção. Ora, alguns autores tendem a considerar que a prática do grotesco na literatura é muito anterior ao surgimento da teoria e mesmo do termo, e remontam a sua origem europeia às literaturas grega e latina. Assim, Michel L. Bareau vê nas *Metamorfoses*, de Ovídio, a origem poética da estética do grotesco⁸⁰, e Jean Staley julga encontrar na *Arte Poética* uma incipiente formulação do conceito⁸¹. O passo do texto horaciano citado por Staley é sensivelmente o mesmo que havia inspirado Montaigne⁸², ou seja, o início da *Arte Poética*, no qual, Horácio apresenta o exemplo hipotético de um pintor que juntasse, na mesma forma híbrida, elementos totalmente incompatíveis, como, a uma cabeça humana acrescentar um pescoço de cavalo⁸³. A monstruosidade da figura pictórica constitui um modelo negativo, isto é, Horácio pretende recusar, no campo da poesia, as intrusões cuja inverosimilhança faça perigar a unidade estrutural e semântica da obra, preceituando, pois, um exemplo contrário ao que havia descrito. Parece evidente, portanto,

⁷⁸ Henryk Ziomek, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁹ Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 22: «(...) la relation que Montaigne établit entre l'oeuvre du peintre et la sienne propre demeure ainsi foncièrement ambivalente. De plus elle se situe à un très haut niveau d'abstraction: rien ne permet en fait, à partir de cette heureuse figure, de préciser ce que pourraient être au juste les désignés des crotresques en littérature».

⁸⁰ Michel L. Bareau, depois de citar um extracto das *Metamorfoses*, conclui: «Telle est l'origine poétique du grotesque.» («Structures ironiques dans le grotesque du Moyen Age à la Renaissance», *Parabasis*, vol. 2, 1995, p. 30.

⁸¹ Jean Mitchell Staley, *The Grotesque in Alfonso X's "Cantigas" and Berceo's Works: A Study of the Contribution of an Artistic Form to the Moral Philosophy in the Middle Ages*, The Ohio State University, 1977, p. 7-8: «While the term "grotesque" is fairly new, the concept of the grotesque is not. The ancients had some concept of the grotesque as we have seen from Vasari's descriptions of their cave paintings. However these painters did not use the term itself nor did the ancient poets. But writers like Horace and Longinus did give us an idea of the grotesque long before the term came into popular use. Horace does this in the beginning of his *Ars Poetica* with a discussion of what is not fitting in art (...) Although Horace does not use the term grotesque he does give certain concepts about it».

⁸² Montaigne cita o quarto verso da *Arte Poética* («desinat in piscem mulier formosa superne») e Staley apresenta uma tradução truncada dos treze versos iniciais. (*op. cit.*, p. 7-8).

⁸³ Horácio, *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentários de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984, p. 50, v. 1-2: «Humano capiti ceruicem pictor equinam/iungere si uelit (...)».

que Montaigne usa a citação horaciana de acordo com a intenção teórica e *magistral* do autor, ao passo que Staley aproveita as considerações de Horácio para caucionar, através de um texto antigo, uma das características da estética grotesca: a convivência algo cómica de valores relutantes e incompatíveis⁸⁴. O retrato monstruoso, desenhado e recusado pelo poeta, nomeadamente a mistura de elementos humanos e animais na mesma forma híbrida, constituiria um exemplo primevo de uma tendência geral do grotesco: a animalização da figura humana.

Na narrativa de Branquinho da Fonseca não existe nenhum caso de fantástico monstruoso, nem ao nível da caracterização física e psicológica das personagens, nem no plano mais vasto do encadeamento dos eventos. Há, no entanto, um processo estilístico recorrente: a comparação do homem com animais, de modo a salientar, de forma plasticamente impressionante, características humanas que reduzem o indivíduo a uma imagem teromórfica. Essas imagens podem ser positivas ou negativas, mas são sempre, em qualquer dos casos, um factor de redução da humanidade, funcionando, portanto, de modo algo semelhante ao processo de fantochização. Em “Rio Turvo” (RT), é muito sensível essa redução das capacidades humanas, através de dois tipos de comparação cujos conteúdos comparados são radicalmente diferentes, sendo, todavia, semelhante o rendimento semântico. Assim, Leonor surge no texto com a leveza de um «voo de borboleta» (p. 33), aliando a formosura à ausência de segurança. Como uma borboleta atraída pela chama brilhante, Leonor é sugada por uma força centrípeta que lhe diminui a liberdade de movimentos e, conseqüentemente, lhe restringe a capacidade de resistência, procurando, de forma quase involuntária, o caminho da perdição⁸⁵. À leveza elegante, mas suicida e, portanto, negativa⁸⁶, de Leonor opõe-se a «onda de cio e de animalidade primitiva» (p. 44) que igualmente domina e diminui os homens do estaleiro. A rapariga é reduzida a «cheiro da fêmea» (p. 46)⁸⁷, um odor «penetrante que nos perseguia através das

⁸⁴ Jean Mitchell Staley, *op. cit.*, p. 8: «The idea of something comical and the clash of incompatibles are certainly derived from his discourse».

⁸⁵ Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 126, s.v. “Borboleta”: «A ideia da borboleta a queimar-se no candeeiro não é só nossa: *Como as borboletas que se precipitam para a sua morte na chama brilhante*, lê-se no Bhagavad-Gita (11, 29) *assim os homens correm para a sua perdição...*».

⁸⁶ Quase no fim do conto, o narrador retoma a comparação, concluindo: «(...) Voltou porque tem a tentação das borboletas à volta da luz...Convencem-se de que é ali que têm de queimar as asas e queimam...» (p. 85).

⁸⁷ O narrador pertence a uma classe social cujas características lhe permitem evitar, ou pelos menos dominar, a onda de animalidade que subjuga os operários. Mas, curiosamente, é também pelo olfacto que ele detecta a presença de Leonor: «- Gostei de ouvir essa gargalhada. Estava a esquecer-me de si, apesar deste perfume que o vento me traz pelo buraco da fechadura.» (p. 75); «Encostei o ouvido e escutei. Não

paredes» (p. 46) e os homens são subjugados pela redutora animalidade instintiva. Por isso, é preponderante a comparação com animais. Na «cena brutal» (p. 16) que consiste em atirar ao rio, regularmente⁸⁸, o pobre D. Nuno Sebastião Pereira de Almada, o sacrificado é comparado a «um cão sem raça» (p. 59), um rafeiro rastejante e pingão, grotescamente desvinculado da nobreza conferida pelo nome⁸⁹:

«Enquanto ouvia explicações do chefe dos trabalhos, ia vendo o homem que tinham atirado ao rio, a subir de gatas pelo paredão inclinado, a pingar, com o fato remendado colado ao corpo. Era um homem calvo, dos seus cinquenta anos. Quando chegou ao cimo, sacudiu-se como um cão molhado e pegou numa picareta que pôs ao ombro, dirigindo-se para o local de trabalho.» (p. 16-17)

A personagem é transformada, por causa do seu comportamento pusilânime, em cão inofensivo; mas também há cães aguerridos e furibundos, como a «velha cozinheira», tia de Leonor, cujo retrato é totalmente animalizado: «A Leonor conseguia estar ainda ali porque era sobrinha da velha cozinheira que a guardava de dia e de noite, como um cão. A pobre rapariga vivia metida na cozinha, e de noite fechada no quarto, deitada na mesma cama ao lado da velha, que roncava como um boi e não a deixava dormir» (p. 45). Roncando «como um boi»⁹⁰, a cozinheira aproxima-se da caracterização geral dos operários, pois o “Melena”, depois de ser socado no estômago pelo narrador, «levantou-se

ouvi nada. Mas senti o perfume suave que vinha do outro lado e que denunciava a presença dela, também ali encostada à mesma porta a que eu estava encostado.» (p. 82).

⁸⁸ «Como todas as manhãs, o mesmo grupo que o tinha tomado à sua conta balançava sobre a muralha o tal homem, e, como se fosse um cão, atiravam-no ao rio.» (p. 59).

⁸⁹ O director do estaleiro, muito dado à reflexão filosófica – por algum motivo o seu bode de estimação se chama “Sócrates” –, aproveita a cena para dissertar sobre a falsidade do mundo moderno: « - Isto é genial, meu amigo. Generalize e veja em quantas coisas dá certo! Já reparou na diferença a que se chegou entre as ideias e as coisas? Hoje os *nomes* ainda são bons, as coisas é que já não prestam. A falsificação de uma época...A mentira como sistema. As palavras já não correspondem ao que significam. É o Dom Nuno Sebastião Pereira de Almada.» (p. 61-62).

⁹⁰ Em *Porta de Minerva* surgem várias comparações de figuras humanas com animais, tanto em afirmações do narrador como em falas das personagens. Eis alguns exemplos: «O seu lugar à mesa era ao lado do Barraca, atarracado, forte como um boi e plebeu como um cavador» (p. 33); «E os teus colegas, chegada a ocasião, são uma carneirada mansa» (p. 35); «A criada andava em volta da mesa e resmungava como beoiro roncão» (p. 36); «Correram em tropel como um rebanho espavorido» (p. 46); «Encostados ao balcão, numa meia sombra, ainda estavam os camaradas da outra sala, pegados como lesmas, a discutir com a patroa» (p. 129); «Abriram a porta e apareceu a D. Felicidade, a mulata e paquidérmica senhora, governanta do dono da casa» (p. 137); «Mas o cheiro da carne fresca atraía os abutres» (p. 156); «E atirou-lhe uma moeda de cinco escudos, que o “Doutor Geraldês” apanhou no ar, como um cão apanha na boca a comida que lhe atiram» (p. 181); «Caíram em cima dele como lobos esfaimados» (p. 314).

com um ronco de boi» (p. 56), e o próprio engenheiro director, ao justificar a sua aversão pelos homens solitários – os homens do seu estaleiro- reduz proverbialmente toda a comunidade à mesma condição bovina: «- *Antes mal acompanhado que sozinho. Boi em manada não marra*» (p. 35). Desprezando as normas de cortesia, os trabalhadores que «para ali viviam como um rebanho» (p. 51) respondem às saudações «com uma espécie de grunhido» (p. 50), e não comem, engolem a comida, provocando a repugnância do civilizado narrador: «Os animais, à manjedoura. Como me vexava o primitivismo daquela gente» (p. 68). A acentuação dos traços mais animalizadas das personagens produz um efeito de sombreado grotesco, mas, como é natural, não diminui o impacto realista; os homens são observados à luz de uma visão crua e desapiedada como se fossem filmados. O ambiente concentracionário e desumanizado, à maneira de uma colónia penal, demoniza os anjos - a esvoaçante Leonor transformada em «carne branca e pura» (p. 70) - e torna lassos os freios éticos que afastam o homem do estado selvático. A ferocidade apodera-se do homem quando o redobrar do cansaço constitui a única forma de combater a extenuação moral e física:

«Caía-se por fim numa indiferença por tudo, num cansaço físico e moral, que quando despertava era perigoso. Mas o clima e o trabalho eram ópio bastante para amansar a fera que crescia em cada um de nós.» (p. 34-35)

Em “As Mãos Frias” (RT), a redução grotesca das personagens é veiculada pela representação repulsiva das duas velhas embriagadas, que «cheiravam a aguardente» e falavam «devagar, com voz pesada» (p. 129), aumentando a náusea física e psicológica da torturada Virgínia. As duas velhas desempenham o papel de veladoras do defunto Sr. Pedro, mas o seu comportamento é completamente esvaziado de qualquer conteúdo religioso, sagrado, ou simplesmente respeitador. Depois de haverem transformado o morto em boneco inofensivo, as mulheres perdem o temor e a gravidade, rebaixando-se a uma animalidade babosa, pontuada por alusões obscenas e tricas de vizinhas invejosas: «A outra, enquanto a companheira se babava pendurada ao ouvido de Virgínia a mascar uma história obscena, foi comentando para o lado a falar sozinha...» (p. 129). A mistura de

aguardente e desejos sexuais⁹¹ faz rebentar um riso descontrolado que transforma ainda mais «aquelas mulheres disformes» (p. 131) em figuras guinchantes e bestializadas:

«Sufocadas pelo riso, começaram a pronunciar umas palavras de que só saíam as primeiras sílabas logo abafadas. E guinchavam umas vozes aflautadas que Virgínia não distinguia bem de qual eram. Olhava para elas já com nojo e medo. A baba escorria-lhes pelos queixos: de repente, uma passou-lhe a mão suja pela cara (...)» (p. 130)

O riso infrene e simiesco é, naturalmente, um factor de desconforto grotesco, atendendo à proximidade do morto, e, sobretudo, tendo em conta o avolumar da fria lucidez que vai tomando conta de Virgínia. Na sequência final de “A Tragédia de D. Ramon” (CM), o riso desenfreado é igualmente um factor de perturbação aniquiladora tanto para a personagem que sofre, como para os carrascos animalizados. Ao entrar em casa como um «pobre de Cristo» (p. 65) acossado pelas feras da cidade, D. Ramon será novamente vilipendiado pelas feras do lar comandadas pela mulher: «E saiu-lhe à frente, a cortar caminho. Apareceu a criada a espreitar. Ramon sentiu-se um animal cercado» (p.66). A mulher, a filha mais nova, «*la cabra*» (p. 55), e a criada constituem um coro grotesco e cruel, cuja animalização através do riso vai crescendo de forma gradativa. Ao saber que o marido tinha caído ao rio, a mulher «atirou uma gargalhada estridente e desatou a rir, em coro com a criada» (p. 66). Os patéticos movimentos de Ramon, procurando dinheiro para pagar ao taxista, são acompanhados pela gradação ternária do riso das três harpias domésticas. No primeiro andamento coral, a mulher e a criada «guinchavam às gargalhadas» (p. 66), e quando se junta ao coro a filha «estremunhada» (p. 66), «as gargalhadas redobraram» (p. 66), dando origem ao segundo andamento: «E elas rebojavam-se sobre a cama, uivavam» (p. 66). O terceiro andamento é constituído por um requintado solo da filha: «Sentindo uma coisa volumosa no bolso do casaco, que ainda

⁹¹ «Virgínia ainda se esforçava por sorrir. A Hipólita puxou-a e perguntou-lhe ao ouvido, em voz alta, rebentando logo a rir:

-Quem é o teu, agora?...

-Não tenho...

-Era a vergonha dos homens se estivesse ainda desconsoladinho...» (p. 130); «(...) Eu cá por dinheiro vendo Cristo!...Vou agarrar o homem à taberna do “Engelha” e lá vem ele ao engano, um *enginho*...daqueles de comer com ossos e tudo...» (p. 131).

tinha debaixo do braço, tirou uma laranja podre, que atirou para o chão. A filha, espojando-se, ganiu: «*E pescou!...*» (p. 66-67). Entretanto, «a mãe já tinha uma dor do lado,» ai que morro hoje!», e no ataque de gargalhadas limpava à fralda as lágrimas do riso» (p. 67), enquanto «Ramon, a tiritar, roxo de frio, com os dentes a chocalharem, puxava a gaveta e tirava o dinheiro» (p. 67). O riso destruidor cumpre, portanto, três etapas de animalização: «guinchavam», «uivavam», «ganiu», em contraponto ao ritmo igualmente ternário da coisificação de Ramon: “entregue”, “pendurado”, “atirado”.

A caracterização das personagens com traços animais atinge o ponto culminante no final do texto e produz nesse momento narrativo um forte impacto grotesco, porque é no remate do conto que a verdadeira tragédia de Ramon se agiganta, de forma brutal, perante a insensível comicidade da família. Todas as personagens ficam diminuídas nesta cena; não há entre elas qualquer vínculo de afecto e dignidade; a família é uma falsificação. Por isso, o riso das mulheres fica no ar («Elas ainda tossiam uns restos soltos da risota» p. 67) marcando amargamente o vazio de uma vida oprimida e deformada. A visão negativa das pessoas é, aliás, recorrente em todo o conto. Logo no início, Damião Silva, o noivo de Catarina, é retratado de modo grotesco:

«Era um homem alto, com um cachaço de boi, uma pequena pêra de fauno, um bigodinho aguçado nas pontas, e o cabelo, ralo, delambido para trás das orelhas. O nariz pendia-lhe em bico de águia sobre a boca retraída, de egoísta. Os olhos pequenos revelavam tenacidade e cálculo sereno e frio. Só no amor é que não! Aí sofrera os absurdos de um ideal...» (p. 32)

Embora sofrendo no amor «os absurdos de um ideal», Damião não é dignificado por esse facto. Pelo contrário, a sua visão da noiva não escapa ao faro do comerciante «que tinha subido do *nada*, com mixórdia nos negócios de vinho de Torres» (p. 32), pois ao avaliar Catarina, «o Sr. Damião tinha-lhe feito contas certas como a uma pipa de vinho» (p. 32), despertando a cobiça dos amigos: «*”Damião aquilo é que é um licor!...”*» Dizia-lhe agora, ali, ao ouvido, o seu íntimo amigo João Carneiro, piscando o olho e abanando a cabeça com uma admiração grosseira mas respeitosa, a olhar para a triste noiva que avançava arrastando a cauda nupcial» (p. 32). Damião é descrito como um fauno seboso, e é essa imagem animalizada que obsidia Ramon como um espinho castigador da sua própria fraqueza: «(...) tinha agora um espectro diante dos olhos: Damião, enorme e sôfrego, a babar-se de sensualidade» (p. 51). Mesmo as personagens

episódicas e circunstanciais são sempre vistas a uma luz crua e impiedosa. Assim, o bilheteiro do elevador de Santa Justa aparece «espapaçado sobre um banco», «era um homem gordo com uma cara de máscara de carnaval, luzidia de suor e parada de estupidez» (p. 35); uma criada de «expressão carrancuda» é «a Fernandinha, a criada, hipopótamo enorme, flácida, com aquela cara alvar e espapaçada» (p. 37); e do grupo dos «três vultos» que se dedicam ao “contacto com o Além” e afastam Ramon «como um cão escorraçado» (p. 39), salientam-se a «face inchada e sebosa do Lopes» (p. 38) e o Sr. Inácio, que «tinha o ar dum fantoche de pau, partido pelos engonços» (p. 38). A única personagem que, moralmente, escapa a esta visão ensombrada é Catarina, «*la dulce Catarina*» (p. 31), subindo, chorosa, as escadas da igreja que a conduzem ao jugo do casamento, «debaixo do olhar do noivo» (p. 31).

Em *O Barão* é a própria personagem que se autocaracteriza com traços animalescos. Perante o inesperado vazio humano do solar, o narrador percebe que era ali «o covil do famigerado Barão e seus criados» (p. 26) e o habitante do covil não irá defraudar os receios do convidado, pois exemplificará à saciedade a sua faceta de «animal feroz» (p. 25) vencido pelas «taras e os desequilíbrios inferiores» (p. 24), não elidindo, todavia, o «não sei quê de cândido e de afável» (p. 25) que lhe permite a sobrevivência. O Barão é um homem subjugado pelo espírito intimamente relutante do oximoro - uma figura muito conveniente à representação da mundividência grotesca⁹². É com um «prazer doentio» (p. 27)⁹³ que revive os pequenos casos de um passado radicalmente irrecuperável, e é ainda sob o espírito da íntima e inusitada contradição definidora do oximoro que ele se apresenta ao Inspector. Sendo capaz de demonstrar uma emoção profunda e indisfarçável, denunciada pelos «olhos rasos de lágrimas» (p. 28), constrói de imediato uma imagem de brutalidade («dedos brutais» p. 29) que lhe restitui a segurança da máscara reconhecível. Então chama Idalina – a criada que oscila «entre baronesa e serva» (p. 31) – berrando como um energúmeno; deixando-se abater, no momento seguinte, por «um desalento repentino» (p. 34) que o torna «mole como um leão ferido de morte» (p. 34). Mas não demora a afundar-se outra vez na memória, ressuscitando episódios infames que lhe devolvem uma imagem contraditória e dilemática de si próprio.

⁹² Vd. Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 336-341.

⁹³ «Senti quanto aquilo era para ele um prazer vivo mas doloroso» (p. 28); «Mas, como se acordasse de repente, começou a rir, com um riso doloroso e de ironia amarga» (p. 48); «O Barão deitou-me um olhar de censura, sorrindo com uma frieza cortante.» (p. 58-59).

Concluindo que «a vida é devorar» (p. 38), considera-se «um animal, uma pura besta», «um javali» (p. 39), insinuando, no entanto, com protectora e interrogativa ironia, uma imagem mais perigosa, mas não menos real:

«Faça de mim a melhor ideia que puder: se isso o lisonjeia. Ou o contrário, se quiser. E se eu lhe dissesse que no meio da noite passa às vezes um raio de luz? Acreditava? ...Ao menos acredita em tudo...» (p. 40).

O discurso confitente⁹⁴ do Barão oscila entre a sinceridade exposta e a sua imediata denegação, num exercício de avanço e fuga bem revelador de uma imagem pessoal cindida e desconfortável. A truculência do Barão, nomeadamente quando é dirigida contra si mesmo, radica, não raras vezes, no receio de uma exposição demasiado sincera e verdadeira; ele tem medo de revelar plenamente os recantos mais preservados da alma, e, por isso, enfatiza excessivamente a face mais rude e protectora da sua personalidade. Ele sabe que embora sendo, de facto, «um animal, uma pura besta», não é apenas isso; simplesmente essa dimensão devoradora e bestial dá-lhe um simulacro de segurança, cuja falsidade é confirmada tanto pelas hesitações discursivas da personagem como pelas certezas do Inspector. Veja-se, por exemplo, a maneira como o Barão alude, como por acaso e com algum receio, ao «raio de luz» que passa, às vezes, «no meio da noite», e repare-se no comentário sintomático do narrador: «Disse isto com um desalento que me revelou todo o seu desprezo pela minha falta de sinceridade» (p. 40). Tanto o Barão como o Inspector captam o desalento que revela a outra face da personagem, mas a situação não propicia os verdadeiros encontros electivos, porque o Inspector está ainda na sua fase devoradora: embora seja o Barão que se apresenta como um animal sôfrego, é, de facto, o Inspector quem mais devora, assumindo uma atitude de declarada “antipatia” pelas necessidades anímicas do Barão:

«Disse isto com um desalento que me revelou todo o seu desprezo pela minha falta de sinceridade. Tinha razão. Mas eu não estava a pensar no que ele dizia, estava só a comer. Respondi-lhe com sinais de cabeça, que sim, com a boca cheia. O Barão pôs-se em pé e deu uns passos ao longo do salão.

⁹⁴ «Pensei: “É uma coisa que gostaria de me contar se tivesse mais intimidade comigo. É o alívio da confissão sincera; quase uma necessidade física, neste homem”.» (p. 33).

Afastou-se, foi desaparecendo na sombra, de cabeça baixa, e depois voltou até junto da mesa.» (p. 40)

A conversa com a criada é mais uma prova da ambivalência do Barão. Submisso e mesmo receoso perante Idalina («E sentou-se na minha frente, de costas para a criada, como se ali se refugiasse do seu olhar duro», p. 42), tem, em seguida, necessidade de assumir o comando, repetindo o estribilho que atesta a sua falta de verdadeira convicção («-Quem manda aqui sou eu», p. 44), e retomando o tópico da animalização: segundo uma filosofia de vida assente na ideia básica de devoração, apenas uma fera pode servir de contraponto a outra fera, daí o desprezo pelas mulheres nórdicas («- Isso é como salada de alface. Sabe bem com a carne...Eu sou carnívoro...» p. 45) e a recordação encomiástica das mulheres brasileiras, «as mulheres mais belas do mundo», (p. 45), encarnações do «tigre real» (p. 45) com que o Barão sonha confrontar-se:

«Quero ver na minha frente um tigre real! É a vida ou a morte. Atiro-me ao tigre real, rolamos enrolados um no outro, as garras dele a enterrarem-se na minha carne, os meus músculos de aço a vergarem aquele corpo elástico, belo e feroz, a minha força toda a subir-me no sangue!...Ah!...» (p. 45-46)

Idalina é um tigre («És um tigre!» p. 50), mas é à outra, à Bela Adormecida, «à única» (p. 47) que o Barão presta homenagem, em mais um comportamento denunciador da sua incurável cisão: um desconcerto íntimo que só encontra alguma pacificação nos comportamentos teatralizados ou reduzidos à tragicómica representação animalizada. Na cena da Tuna, os músicos são vistos pelo narrador como ursos, e, depois de contaminadas pelo espírito do desregramento, são as próprias personagens que adquirem a movimentação animal:

«Os tamancos soltos nos pés faziam-nos caminhar balançando como ursos. Alguns tinham, na verdade, a cara coberta de pêlos hirsutos. Eram ursos.» (p. 55); «Mas, por fim, ele caiu a arfar, para um canto, como um monstro ferido. A melodia não se interrompeu nem nós, que continuámos a dançar um bailado de ursos em pé.» (p. 62)

No conto “Jack” (RT), a comparação com animais afecta sobretudo a personagem mais torturada. Com efeito, Zé “Fole” é invadido por um ódio ferino e absurdo,

aparentemente motivado pelos ciúmes. No entanto, é a voz silenciosa do pensamento de “Batata” que vai conferindo espessura às personagens e interpretando os gestos de modo a sugerir motivações que ultrapassam a mera causalidade circunstancial. Já perto do fim do conto, o pensamento de “Batata” torna-se audível, e o motivo real do crime que o companheiro pretende levar a cabo é desvalorizado em favor de uma motivação mais profunda: uma espécie de compressão de um destino impositivo, ensombrado por uma espada de Dâmocles, cujo fio tem de ceder:

«A vida tinha parado e só recomeçaria depois de a espada descer. Toda a tarde e desde que a noite os envolvera com capa de cúmplice, só lhe ouvira os passos, num ódio recalcado que irrompera de súbito e o transformara naquela fera silenciosa. E tudo pela sarapintada daquela Fifi pileca!...» (p. 111)

O «ódio recalcado que irrompera de súbito» faz que Zé “Fole” se vire para dentro, perdendo a ligação com o mundo circundante, ensimesmando-se num silêncio doentio e perturbador: «Um ódio que lhe matara as palavras. Desde que vira o Jack não dissera, em toda a tarde e em toda a noite, mais de duas ou três frases» (p. 111). A personagem, oprimida e obsidiada, vai-se desumanizando, transformando-se, de facto, numa «fera silenciosa», dominada pelo instinto cego da caça. Com efeito, Zé “Fole” é comparado a um tigre perseguindo a vítima⁹⁵, e Jack, a vítima perseguida, é também visto como um animal valioso, cuja pele pode nobilitar o caçador, segundo o discurso apaziguador e amargamente irónico de “Batata”⁹⁶. Curiosamente, a figura mais explicitamente grotesca do conto é o marinheiro Jack, «a cavalo no pau, aquele vulto heróico e grotesco, aparição de um mundo fantástico» (p. 108). No entanto, o marinheiro está em conformidade com as leis do seu vasto mundo, e surge aos olhos dos dois amigos como um homem livre, possuidor de uma riqueza de movimentos que contrasta com o apertado cerco que lhes atrofia a vida. “Batata” sente isso de uma forma confusa, mas

⁹⁵ «Como um tigre, deu um salto para o meio da rua, para não o perder de vista, naquela manobra súbita e imprevista» (p. 96); «Zé “Fole”, sereno e firme, ia estender o braço e cravar-lhe a lâmina no peito. “Batata” viu-o mexer-se, lento, como um tigre na noite.» (p. 105).

⁹⁶ «-Um leão destes põe a vida na mão de qualquer bate-pala e não pensa mais nisso...S’ é preciso, é...Salgam-se de cachaça brava, pròs peixes não lhes meterem o dente: era peixe virado...E andam pr’ái uns gajos com medalhas que nem um ciclista, e que não valem uma unha podre deste animal...» (p. 107); «-Olha lá isso!...Não te sujes...Tens a pele passada das balas, mas inda me serve pra um casaco. Não se despreza a pele dum leão...Hão-de fazer uma estátua a estes gajos...Qu’ é da pele do Jack? Tem-na o “Batata”...» (p.107).

muito impressiva, e textualmente configurada, porque são os seus pensamentos que vão povoando o conto⁹⁷. Zé “Fole”, submerso numa raiva que mata as palavras e o pensamento, é reduzido à condição de fera homicida, incapaz de raciocinar, e, sobretudo, completamente obscurecido por uma radical ausência do poder da imaginação, um poder que vai dando sentido aos sonhos de “Batata” e lhe permite escapar ao pernicioso apelo da destruição. Na verdade, o mundo de Zé “Fole” vai-se estreitando tanto que não lhe deixa qualquer saída construtiva; o silêncio espesso que sinaliza a sua figura é um silêncio de morte: a verdadeira vítima que ele persegue não é o marinheiro, mas a sua própria imagem amargurada. A «mão do destino» (p. 106) que parecia empurrar Jack para a «ponta de aço afiado» (p. 106) que Zé “Fole” acaricia sensualmente, acaba por libertar o marinheiro e condenar o perseguidor. A ferocidade silente da personagem vai contaminando a navalha: “o tigre” Zé “Fole” guarda no bolso «um leãozinho já perigoso» (p. 104) que se vira contra ele:

«Só a mão escondida no bolso continuava a brincar com a navalha, a virá-la de um lado para o outro, sensualmente, a acariciá-la, como quem brinca com um leãozinho já perigoso.» (p. 104)

Acidente ou tentativa de suicídio, a vitimização de Zé “Fole” está inscrita nas intenções do texto. A redução do pequeno mundo da personagem obedece a um processo estético pontuado por referências realistas que vão desenhando os contornos de uma vida acabrunhada por carências económicas e amarras sociais; no entanto, o contraponto humano proporcionado pela personalidade sonhadora de “Batata” confere ao conto uma visão amplificadora que reduz ainda mais o mísero tugúrio vital de Zé “Fole”, um homem enredado num drama absurdo, e incapaz de se libertar de um destino impiedoso que o vai transformando em fera cegamente enraivecida, acabando por lhe conferir o estatuto de objecto grotescamente manobrado:

⁹⁷ «A si próprio o “Batata” perguntava se, na verdade, tinha tão grande convicção da heroicidade daquele palhaço que ali ia aos baldões de um mar de sombras. Um herói? E respondia, talvez, que não, mas que outros, se não ele, o eram. E então que importava? Este seria o símbolo de uma legião em que a heroicidade existia. Era o bastante para o erguer e sonhar assim, grande e belo como um herói lendário que atravessava o mar por entre monstros e traições, para alcançar um país desconhecido.» (p. 108).

«Pingavam-lhe as pontas dos dedos, retalhados, abertos pela lâmina que reluzia furando o pano da calça. Como quem pega num saco, atirou-o para cima do ombro e começou a correr.» (p. 112)

A transformação do «tigre» em objecto comparável a um «saco» - a fazer lembrar a “coisificação” gradual de D. Ramon – é a imagem mais duradoura de um conto cuja economia – de tempo, de espaço, de personagens – propicia a representação de um *momento* definidor de uma vida inteira, grotescamente cercada por um «destino implacável e ininteligível»⁹⁸.

5. Amplificação de pormenores

Na entrevista concedida a Manuel Poppe, Branquinho da Fonseca diz, a certa altura, que as suas personagens, embora sendo reais, são sempre submetidas a um processo de transfiguração. Algumas personagens são «realmente tiradas da realidade imediata, fotografadas», mas, acrescenta o contista, «as minhas fotografias deformam sempre, não ficam parecidas, são outras»⁹⁹. Esta estética da deformação não atinge apenas as personagens, mas afecta, em graus variados, diversos elementos do universo narrativo. Na verdade, quando Branquinho usa o exemplo da fotografia para explicar o modo como cria uma nova realidade a partir de dados pretensamente objectivos, está a enunciar uma característica fundamental da sua arte criativa. Com efeito, há nos seus contos um predomínio da imagem, quer se trate de imagens cujo movimento diversificado coloca certas sequência narrativas na proximidade da estética cinematográfica¹⁰⁰, quer se trate de imagens capturadas, isto é, definidas por um traço essencial que as paralisa. É sobretudo nesta última modalidade que as “fotografias” de Branquinho atingem um elevado e

⁹⁸ Cf. a seguinte afirmação de Vítor Viçoso, a propósito de Raul Brandão: «Os sinais da História estão presentes na sua obra, mas são assimilados por parâmetros atemporais que transformam uma crise conjuntural numa crise estrutural específica da natureza humana. Por isso, o seu discurso ficcional oscila entre um lirismo da solidariedade (...) e um expressionismo grotesco que demarca a terrível solidão do homem face a um destino implacável e ininteligível.» (*op. cit.*, p. 327).

⁹⁹ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

¹⁰⁰ Sobre a importância das relações entre narrativa literária e cinema, *vd.*, por exemplo, Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, p. 119-122.

pertinente grau de deformação, cujo impacto se repercute numa sequência narrativa ou mesmo na totalidade de um texto. A visão fotográfica do narrador passa, por vezes, do grande plano para o *close-up*, detendo-se num pormenor, cuja importância, aparentemente reduzida, é de tal modo enfatizada que acaba por subverter a totalidade da imagem, por via do efeito grotesco conseguido através da amplificação: o pormenor domina o “primeiro plano”, transformando-se em significante hiperbólico¹⁰¹.

A valorização dos pormenores propicia um alargamento das potencialidades significativas do texto, porque o pormenor tanto pode ter uma intenção grotesca, como funcionar como meio de representação realista. No conto “Jack”, por exemplo, essas duas funções estão bem presentes. Logo no início do texto, são postos em relevo dois pormenores que contribuem, de forma plasticamente impressiva, para a construção do retrato social dos dois amigos protagonistas. A carência económica é revelada pelo pormenor da «camisa podre» que Zé “Fole” sentiu «ranger no ombro, rasgada debaixo da pressão dos dedos do companheiro» (p. 90); e a cumplicidade afectiva que une os dois «amigos inseparáveis» (p. 90) é bem simbolizada pelo cigarro dividido por “Batata”: «Tirou do bolso um cigarro que partiu ao meio, estendendo metade ao companheiro» (p.91-92). Por outro lado, a animização dos objectos ajuda a criar um cenário fantasmagórico, propiciador de sentimentos e comportamentos inusitados. Veja-se, por exemplo, o efeito produzido pela amplificação da imagem dos guindastes:

«Os guindastes, com pernas e braços de gigantes, metiam a mão no ventre negro dos barcos e erguiam no ar um punhado de qualquer coisa que largavam atrás dos telhados baixos dos armazéns.» (p. 97-98)

Paralelamente à amplificação assombrosa dos objectos, proporcionada pela noite¹⁰², os homens vão sendo focalizados de uma forma restritiva que os reduz a um traço

¹⁰¹ Cf. Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 120: «Cabría asimismo recordar la importancia que, en el lenguaje cinematográfico, tiene el primer plano, el acercamiento de la cámara al rostro de un personaje o incluso, en dramático *close-up*, a sus ojos, boca, a una mano, a una oreja, o a algún objeto pequeño que, así tratado, llena toda la pantalla, etc. En *La Jalousie* de Robbe-Grillet el primer plano tiene una gran fuerza, y otro tanto ocurre en las novelas de Nathalie Sarraute, consideradas por Beaujour como “primeros planos hiperbólicos».

¹⁰² «Tinha anoitecido e todas as coisas que os rodeavam, pintadas pelas luzes ou agigantadas pelas sombras da noite, tomavam aspectos indefiníveis e disformes. Andava ainda no ar o bafo cálido do dia, mas era já outro mundo. (...) Sem repararem, os dois companheiros tinham perdido o verdadeiro contacto com a realidade e até com eles próprios, e flutuavam agora num torpor de semi-sonolência.» (p. 100-101).

amplificado: Zé “Fole” é o silêncio obsessivo e letal¹⁰³, “Batata” é uma voz que parece separada do corpo¹⁰⁴; e Jack é uma figura ora tratada como um boneco («”Batata” tornou a meter-lhe o cachimbo na boca, como se metesse uma rolha para o calar...» p. 92-93), ora investida das invejáveis qualidades de um Quixote livre e feliz («E Jack lá ia, balançando sobre as ondas de um mar invisível, a cantar, sem nada que lhe pesasse na consciência» p.93-94), ou ainda como uma aparição intangível e desmembrável. De acordo com a dinâmica cinematográfica que movimenta, por vezes, a narrativa¹⁰⁵, a personagem vai sendo “fotografada” de modo a sobrevalorizar pormenores que desconjuntam a unidade do corpo. Assim, o movimento da “câmara” permite acompanhar a deambulação da personagem, dando a ver apenas as pernas: «O Jack tinha ficado do outro lado. Viam-lhe só as pernas cambaleantes, e vigiavam, não fosse ele sumir-se» (p. 99). O visualismo cinematográfico torna-se muito nítido, quando as pernas do marinheiro dominam a imagem: «também eles iam sem pressa, vigiando, por baixo dos vagões, as pernas do Jack que andavam para um lado e as rodas do comboio para o outro» (p. 99). À medida que o pormenor vai sendo cada vez mais amplificado, é a própria realidade que vai perdendo espessura: «O inglês, a quem só via as botas e as calças, tinha-se convertido numa pura abstracção. Se quando o comboio acabasse de passar, do lado de lá não estivesse ninguém, não se admiravam, talvez» (p. 100). Em contraponto ao movimento das pernas do marinheiro – movimento que antecipa a salvação final – Zé “Fole” é definido pelo silêncio muralhado e pela mão, uma mão obstinada, portadora da desgraça. Ainda durante a perseguição, «tinha aberto a navalha e apertava-a com força na mão», e «só a mão escondida no bolso continuava a brincar com a navalha...» (p.104), e, no fim, perante o espanto desamparado de “Batata”¹⁰⁶, é também o pormenor da mão que ocupa o centro da imagem: «Apalpou-lhe a perna, puxou-lhe para fora a mão que continuava metida no bolso das calças. Era dali» (p. 112). Na última frase do conto, é ainda usado o recurso do

¹⁰³ «Mas já o Zé «Fole» se afastava na perseguição de que nada agora o distraía.» (p. 99).

¹⁰⁴ «Escondidos ao lado de uma pilha de tábuas, a voz do «Batata» falava baixo e entrecortada de silêncios longos.» (p. 101-102).

¹⁰⁵ «O Jack tentava pôr tabaco no cachimbo. Passou um camião com longos troncos de árvore, que cortou a cena, por momentos, mas ele lá continuava a carregar o cachimbo.» (p. 95); «Na luz nítida da tarde de Verão, o casario da cidade, amontoado por detrás das docas, parecia um cenário de papel pintado.» (p. 95).

¹⁰⁶ O desamparo de Batata faz lembrar o de Leonor no final de “Rio Turvo”: «E ficou um momento perplexo, à espera de que ele falasse, de que desse um sinal de vida. Olhou em volta, procurando alguém. As luzes da cidade, os navios, tudo donde podia vir socorro lhe pareceu de repente a uma distância invencível.» (p. 112).

pormenor amplificado como signo de uma situação absurda, vivida num mundo labiríntico e desnorteador: o sangue de Zé “Fole” é *sentido* por “Batata” e *visto* pelo leitor:

«...E num esforço desesperado, debaixo daquele fardo cada vez mais pesado, fugia sentindo escorrer pelo braço o sangue quente do amigo.» (p. 113)

A focalização muito específica da “paisagem visual” é muitas vezes acompanhada de uma técnica similar aplicada à “paisagem sonora”. Ainda no conto “Jack”, há sons que ganham espessura quase tangível. Recorde-se o «ranger» da camisa podre (p. 90), o «rumor difuso» que entra no texto logo no início e que se vai particularizando num «martelar em chapa de ferro, compassado, lento, vibrante, num duro contraste com o torpor do ambiente» (p. 89). Por vezes, só o ruído se faz *sentir*, invadindo totalmente a cena descrita¹⁰⁷, e chegando mesmo a tornar-se quase *visível*:

«A porta da taberna andou de vaivém, atirada pela mola, e projectou no chão negro um rectângulo de luz branca que três vezes apareceu e desapareceu, enquanto entrava um homem baixo e gordo. O barulho das vozes lá de dentro rolou para fora como um mar ao longe.» (p. 101)

Em outros textos, é utilizada a mesma técnica amplificadora, de modo a tornar perceptível a estranheza das situações. Em “As Mãos Frias” (RT), o cadáver é apresentado de forma súbita, num movimento de câmara deambulante: «À esquerda, estava escancarada uma outra porta: era um quarto com o morto deitado sobre a cama e velas em volta» (p. 120). E quando a visão se fecha sobre o corpo, são salientados pormenores do vestuário, aparentemente despiciendos, mas verdadeiros indícios da atmosfera grotesca que vai conformando importantes segmentos do conto. A importância social e humana do sr. Pedro é reduzida ao pormenor das roupas, e em especial aos sapatos, cujas solas «por estrear» atraem e fixam o olhar do leitor: «O defunto tinha as solas dos sapatos novas, por estrear, a casaca de bom talhe, o peitilho e a gravata branca impecáveis. Aos pés, um ramo de rosas vermelhas» (p. 120). Nem o colorido das rosas nem a dignidade das roupas

¹⁰⁷ «Mas àquela hora tudo parecia abandonado e adormecido. Só o roer da mesma roda dentada vinha não se sabia donde, agora de mais longe, num taquetaque seco, nítido e duro, impróprio daquele ambiente de sonolência e de abandono.» (p. 97).

adquirem o relevo alcançado pelas solas dos sapatos, novas e inúteis, símbolo amargo da sobranceira arbitrariedade da morte.

De acordo com a linha temática condutora da intenção do conto, o cadáver vai ser reduzido ao pormenor das mãos, tornadas tão inúteis como a sola dos sapatos, mas dotadas do mesmo poder de atracção deslocada e desorientadora. As «lindas mãos» (p.125) do morto começam por atrair a atenção da criada, que, depois de enxugar «uma lágrima hipotética» (p. 124) e de expressar a sua pouca dor através de «um pequeno soluço» (p. 125), tenta estabelecer com o patrão uma intimidade física, que segundo ela, pode ser justificada pela enorme confiança que existia entre os dois («”Ponho-te oiro em pó na mão.” Coitadinho! Um santo...” p. 124):

«E pegou numa das mãos do morto para a levantar. Mal a mexeu.
Sentiu um calafrio e afastou-se da cama a olhar fixamente a cara do defunto.
Tinha-lhe parecido que ele fizera força.» (p. 125)

O gélido desconforto, físico e anímico, sentido pela criada é facilmente vencido quer através do comentário grotesco que consiste na transformação da autoridade do antigo patrão em brincadeira de bonecos¹⁰⁸, quer através do contentamento do estômago com uns «pãezinhos com fiambre» (p. 126). Fica, no entanto, a sensação de algidez que também vai motivar Virgínia, mas com consequências mais dramáticas. O contacto de Virgínia com as mãos do morto é longa e meticulosamente preparado, tanto pela personagem como pelo narrador. Virgínia observa a cara do morto «com um à-vontade um pouco forçado» (p. 126), mira-se ao espelho, tentando agir como se o cadáver a não perturbasse, e vai mexendo em objectos inofensivos: «Pensou: “Vou até mexer nestas escovas e abrir aquela caixa.” E pegou nas escovas» (p. 126). Aproveitando o pensamento “audível” de Virgínia, o narrador leva-a a recordar uma situação estranha que pretende provar que um morto é «uma pedra» (p. 126) e que, portanto, mesmo até por uma questão de paralelismo sonoro, «o senhor Pedro...É uma pedra...» (p. 127):

¹⁰⁸ «-Mas não faz impressão nenhuma. É como se fosse um boneco. -Viu que pela primeira vez tinha chamado *boneco* ao patrão, e gostou desta liberdade. -Experimentem. Experimente você, não tenha medo.» (p. 125).

«Lembrou-se da história que o irmão lhe contara: estava a velar o cadáver de um amigo e deu-lhe sono. Ficara sozinho. Os outros dois companheiros tinham ido dormir para a sala do lado, nas duas únicas cadeiras que ali havia. Não tinha outro sítio para se deitar; empurrou o morto para lá e deitou-se ao lado dele.» (p. 127)

Virgínia não consegue afastar o olhar das mãos do cadáver, «brancas, finas, de dedos longos» (p. 127). Tenta distrair-se com pequenos gestos, mas as mãos dominam a cena e obsidiam a personagem; têm um poder de atracção equiparável à «mão do destino» que vai ditando a sua lei no conto “Jack”. Com o pensamento bloqueado pelas mãos que «pareciam de cera» (p. 127), Virgínia «Estendeu o braço e como uma sonâmbula, quase sem querer, poisou a ponta dos dedos sobre a mão do defunto» (p. 127). A «frieza de gelo» (p. 127) que o contacto ampliado torna perceptível, transfere-se para a ponta dos dedos da rapariga, e é já o próprio frio que é reificado: «Olhou a ponta dos dedos onde a sensação de frio tinha ficado pegada, e passou a mão sobre a saia como quem a limpa de alguma coisa» (p. 128). O acto de purificação ablutente a que a personagem se entrega, de forma obcecada, na sequência seguinte, é mais uma prova de que o frio das mãos do cadáver, um frio passivo, se vai tornar activo e estranhamente revelador no corpo e na vida de Virgínia: «Encheu a bacia, ensaboou bem os dedos, depois abriu a torneira e ficou a olhar as mãos por onde a água límpida corria» (p. 128).

Em “A Tragédia de D. Ramon” (CM), a amplificação de pormenores corporais efectua-se sobretudo ao nível da cabeça, e, mais particularmente, da boca. Assim, enquanto espera o barco no cais, o desconforto físico de Ramon materializa-se na boca, de uma maneira premonitória: «Doía-lhe a cabeça, enchia-se-lhe a boca duma aguadilha, como se estivesse para vomitar, e tinha vertigens súbitas» (p. 60). Há, na referência à boca, um indício de antecipação, porque um pouco mais adiante, quando Ramon cai ao rio, ao ser puxado para cima, «como um farrapo», é o pormenor da boca que resume todo o seu rosto e simboliza a sua aflição: «Mas ainda respirava. Trazia a boca muito aberta e dava um rouquido baixo» (p. 62). É ainda a partir da boca que se gera a tragicómica cena demonstrativa da crueldade das pessoas que assistem à humilhação pública da personagem: «teve vómitos e deitaram-no de borco. Aos uivos, lançou espuma, água e bocados de palha» (p. 62). A redução do corpo ao pormenor da cabeça é exemplificada em dois momentos distintos. Num primeiro momento, no seguimento de um dos episódios de vida nocturna presenciados por Ramon, gera-se uma confusão fadista numa taberna, a

vizinhança é despertada e surge no texto com o impacto de uma fotografia grotesca: «A todas as janelas tinham aparecido cabeças penduradas no escuro da noite» (p. 42). Já quase no final do conto, quando Ramon é entregue em casa, quem o recebe não é propriamente a mulher, mas a sua «cabeça cheia de papelotes» (p. 65), uma cabeça comicamente enfeitada, mas cuja comicidade caseira contrastando, de forma violenta, com o sofrido desassossego de Ramon, é também indício da cena tragicómica que irá finalizar o conto.

A técnica amplificadora é também aplicada ao ruído recorrente das tábuas, um gemido que ganha proporções desmesuradas quando entendido a partir da perspectiva desfocada da personagem:

«Então começou a descer a escada, agarrado ao corrimão, pondo os pés a medo sobre os degraus, que rangiam. E no silêncio, na escuridão, aquele ranger era desconforme (...) O gemer das tábuas era cada vez maior, devia ouvir-se já na rua. Em toda a cidade adormecida se ouvia agora aquele gemido sobrenatural que lhe fazia estalar a cabeça.» (p.54)

Debilitado pelos acontecimentos e pela frustração acumulada, Ramon vai sendo dominado por uma sensibilidade potencialmente deformadora que afecta a audição, o tacto e a visão. O normal barulho das escadas transforma-se em «ranger desconforme»; o simples contacto com um pano molhado tocado na escuridão cria uma paralisante sensação de pavor («De repente, sentiu debaixo da mão uma coisa mole, húmida e fria. Ficou hirto e suspenso, sem respirar. Mas compreendeu que era um pano molhado que estava estendido no corrimão» p. 54); e a desorientação sensorial faz que a personagem deixe de reconhecer os trilhos normais do seu próprio mundo, um mundo que «de repente» se transforma num labirinto, num espaço suspenso entre a realidade e o sonho, uma espécie de limbo em que apetece ficar para sempre, como um boneco sem corda, vencido e desistente, sem força para continuar uma viagem que, súbita mas persistentemente, se vai tornando absurda:

«Com as mãos trémulas, a apalpar no escuro, procurou ansiosamente a porta. Um suor frio caía-lhe em bagas pela testa abaixo. Cego, aflito, tacteava as paredes. Até que encontrou, e, arrastando as palmas das mãos pela madeira da porta, encontrou o fecho. Abriu. Entrou a luz do candeeiro da rua. Deu mais

um passo e caiu, sentou-se no degrau. As sombras e claridades davam à rua a transfiguração de entre a realidade e o sonho, numa deformação em que já não havia, em nada nitidez das linhas. Estava ali bem.» (p. 54-55)

No conto “O Anjo” (CM), o estado psicológico de Amorim justifica também a magnitude conferida a certos pormenores, totalmente irrelevantes quando observados por uma sensibilidade sadia, mas profundamente significativos quando *sentidos* por uma sensibilidade descontrolado pelo excesso de lucidez. Nos momentos em que o narrador parece entrar no jogo pessoal da personagem, os sons e as imagens irrompem no fio da narração, ganhando uma visibilidade que corta o ritmo de leitura. Assim, no início do segundo segmento do conto, o encontro de Amorim com o pretenso anjo anunciador é demorado pela sensação de algo perfurante proporcionado pela introdução da chave na fechadura:

«Deu a volta à chave e a fechadura soltou um gemido que lhe atravessou o corpo como uma lâmina fria.» (p. 13)

Perante uma reacção sensitiva tão hipertrofiada, é quase natural a visão deformada que condiciona o relacionamento de Amorim com a realidade; é natural que ele veja e sinta a presença do anjo, porque a claridade angélica estava «já dentro de si», estando «ao mesmo tempo diante dos seus olhos» (p. 14). Este tipo de sensibilidade excessivamente desperta contribui para a valorização de pequenos acontecimentos que, de outra forma, não seriam investidos de tanta veemência. Assim, por exemplo, quando a dona da casa, «uma velha pequena, mirrada, com pêlos no queixo» (p. 16) denuncia Amorim aos polícias, estende o braço e aponta com o dedo, «como um punhal» (p. 16). A comparação, perfeitamente anódina num contexto mais “normal”, ganha um relevo desmesurado no momento particular em que é utilizada, porque o «punhal» retoma o tópico da «lâmina fria»: o dedo da velha é apenas um dedo, por mais acusador que seja, mas no desfocado mundo de Amorim todas as coisas denunciam uma outra visão do mundo, desvinculada da segurança proporcionada por uma sensibilidade conforme aos ditames da normalidade quotidiana. Já no «calabouço subterrâneo» onde a «humidade começava a repassar os ossos» (p. 19), o processo de amplificação é aplicado ao pormenor torturante do pingo de água que, em ritmo ternário e exasperante, se destaca, de forma sonora e visual, do resto da sequência narrativa:

«No silêncio de táfalo, ouvia só o pingo de água que caía do tecto, compassado, vagaroso, a estalar nas lajes.» (p. 20)

Como síntese final dos pormenores suplicantes que transformam o mundo num lugar desconfortável e temível, destaca-se a mão do polícia «como uma garra de ferro», uma comparação que faz regressar o texto à primeira sensação de estranha algidez experimentada pela personagem:

«Mas então, sem ter reparado, continuou a caminhar e o outro cravou-lhe, no braço, a mão como uma garra de ferro. Voltou-se de repente e pela primeira vez lhe viu a cara e reparou no olhar frio, que o varava, enquanto sentia que uns dedos se lhe espetavam na carne.» (p. 21)

No conto “A Sombra” (RT), a técnica de amplificação é aplicada ao comportamento de Hilário Boga. A personalidade do taberneiro cabe toda no gesto mecânico de pegar no lápis para fazer contas; é através do dinheiro que ele se relaciona com o mundo envolvente, só o dinheiro dá forma aos seus sentimentos, quer se trate do contentamento do lucro ou da frustração do prejuízo. No início do conto¹⁰⁹, a personagem é apresentada de modo a enfatizar esse traço de carácter:

«Hilário Boga, que detrás do balcão torcera os olhos para o vão escuro da porta, a ver quem era, voltou-os ao papel onde fazia as contas e escreveu mais um número. Depois, entalando o lápis na orelha, como homem gordo que não tem pressa, passou os dedos pelo grande bigode.» (p. 161)

E como se não fosse capaz de se afastar do lápis e das contas, depois de ter deitado mais uma cavaca no lume, «molhou na boca a ponta do lápis e continuou: “sete e dois, nove, e três, doze, e quatro, dezasseis, e três, dezanove e vai um» (p. 161). Com a

¹⁰⁹ Para uma interpretação do *incipit* do conto, *vd.*, Álvaro Pina, «“A Sombra”, de Branquinho da Fonseca», *Vértice*, vol. 38, nº 410-411, 1978, p. 434-435: «(...) Quando aquela porta se abre e nenhuma personagem entra há, no entanto, alguém que “entra” na taberna – o narrador e nós. E ao mesmo tempo que a chama de petróleo dá um salto, e vemos o taberneiro torcer os olhos na direcção da porta, começa também a estabelecer-se a relação do leitor com o narrador: eis-nos dentro da taberna, e o narrador a caracterizar para nós o que temos diante dos olhos, a dar-nos o sentido do que estamos a ver».

entrada de Damião na taberna, é ainda o espírito mercantilista que anima o taberneiro: «-Está um friozinho que racha pedras!...-exclamou Hilário Boga, esfregando as mãos, contente por ver entrar um freguês...» (p. 162). A intenção de reduzir o taberneiro ao gesto contabilístico é textualmente explicitada no momento em que o pensamento da personagem é interrompido pela obsessão de contar, sobrepondo-se à vontade de compreender o estranho silêncio de Damião. Começando por ir alinhavando hipóteses explicativas, o taberneiro «olhou os números na folha branca, porém pensava noutra coisa e ficou suspenso, com o lápis parado sobre o papel» (p. 165). No entanto, as suas considerações, importantíssimas para a abordagem realista do conto¹¹⁰, são rapidamente truncadas pela compulsiva preocupação com os números:

«(...) A noite é boa capa. São capazes de tudo...Se calhar foi a Idalina quem te correu...Cinco vezes seis, trinta, e vão três... Sem dar por isso, tinha começado a fazer a conta (...)» (p. 165-166); «"O que a gente pensa das pessoas, e o que elas são!...Que eu não sei. Isto é só pensar...Se não foi nada, que dissesse. Mas tem passo de lobo...Mas tem passo de lobo..." Com os olhos fechados, os números bailavam-lhe na cabeça, "cinco e dois, sete"» (p. 169).

Como diz Álvaro Pina, um dos factores que contribuem para o papel central desempenhado por Hilário Boga na economia do texto resulta do «cuidado trabalho de individualização que Branquinho da Fonseca põe na sua caracterização»¹¹¹. No seu perseverante esforço de demonstrar a coragem de Branquinho como escritor realista¹¹², o ensaísta encaminha a sua pertinente observação para a esfera hermenêutica que orienta o seu artigo e o conjunto de trabalhos que dedicou ao estudo dos contos fonssequianos. A intenção realista desvendada por Álvaro Pina não esgota, contudo, as potencialidades significativas do conto nem restringe os mecanismos estéticos que o conformam. Com

¹¹⁰ Vd. a interpretação realista da personagem desenvolvida por Álvaro Pina, *art. cit.*, p. 438: «(...) O taberneiro manifesta o desejo de saber morto o "patrão" Raimundo, desejo que é a expressão directa do ódio que tem por ele, e neste ódio assim expresso está dada, em primeiro lugar, uma inequívoca falta de perspectivas sobre a transformação da sociedade que é característica da classe a que pertence. O processo de tipificação de Hilário Boga vai do traço do seu "espírito profissional" já apontado até à raiz da sua posição de classe face ao "senhor" do povo».

¹¹¹ Álvaro Pina, *art. cit.*, p. 437.

¹¹² Id. *ibid.*, p. 437: «(...) Branquinho da Fonseca está – corajosamente, como escritor realista – a referir tanto as personagens da sua novela como a própria novela ao contexto social onde temos de procurar, e encontramos, a razão de ser de todo o processo narrativo, o significado social do seu enredo, o critério de verdade da sua construção narrativa».

efeito, a individualização do taberneiro através de um traço definidor e grotesco, ampliado no corpo do texto, por via da sua reiteração¹¹³, funciona também como um meio de valorização de um *momento* nuclear do conto: o momento muito particular em que Hilário Boga percebe, sem entender totalmente, que afinal Damião não é aquilo que parece. A alma do conto, de qualquer conto, consubstancia-se, muitas vezes, nesse momento único em que as certezas perdem a segurança, e uma nova face da realidade se insinua, desequilibrando as personagens, mesmo aquelas que, como o taberneiro, parecem percorrer um caminho de sentido único. Em “A Sombra”, esse momento de revelação inquietante acontece quando o taberneiro, no seguimento de um retrato lupino de Damião («A luz da fogueira movia-lhe sombras na cara e dava-lhe traços violentos à expressão: o nariz maior, os olhos metidos para dentro, a boca mais larga, as orelhas mais compridas e aguçadas» p. 167), sofre o choque de uma realidade que rompe o círculo convencional das aparências:

«Hilário Boga foi buscar o candeeiro de chaminé defumada, que pôs também sobre a mesa. Olhava agora para Damião como se o visse pela primeira vez; olhava-o, a ele, sentado sobre o cepo em frente do lume, mas só via a sombra disforme que estava colada à parede e parecia mover-se. Damião era aquela sombra em que ele nunca tinha reparado, que saíra de dentro dele e ali estava.» (p. 167)

Na sombra disforme pode estar, como pretende Álvaro Pina, «a sombra negra, tenebrosa, do fascismo»¹¹⁴; está certamente a cumplicidade de Damião com os pobres, permitindo-lhes, como guarda das propriedades do patrão Raimundo, a recolha da lenha que os impede de morrerem de frio¹¹⁵; está o ciúme como motivo mais visível – e também mais superficial – do drama¹¹⁶; mas tudo isso produz uma soma que, não desvalorizando a

¹¹³ Na sequência final do texto, é mais uma vez convocado o lápis das contas, se bem que com a função de diminuir, uma função motivada pelo receio e executada com azedume: «Hilário Boga, com lentidão, abriu mais uma vez o livro de assentos, molhou o lápis na boca e riscou os segundos \$80 que tinha lançado à conta do Damião. E mentalmente repetiu: “Disse que era dado, é dado. E que lhe assente bem!”» (p. 172).

¹¹⁴ Álvaro Pina, *art. cit.*, p. 441.

¹¹⁵ A informação é dada por um dos clientes da taberna: «-Basta que se não fosse ele, essa gente pobre morria prá’í de frio. Deixa-os roubar quanta lenha querem, nos pinhais do Raimundo...Fecha os olhos a muita coisa. Digo-lho eu, que sei. E digo-lhe mais: o Raimundo sabe tudo. Mas ainda não o apanhou a jeito...» (p. 172).

¹¹⁶ A personagem que fornece as informações sobre a pouca vigilância do guarda Damião também refere a questão do ciúme: «- (...) E veja o luxo da Idalina e, agora, sempre que o patrão vai pra Lisboa, lá vai ela

qualidade intrínseca de cada uma das parcelas, adquire, todavia, um significado mais profundo e universal. Na sombra disforme está um homem no seu abandono, no labirinto da sua noite.

com ele...Então você, se roubasse a pequena a um *menino* como o Damião, você não andava com medo de sentir a pele furada?...» (p. 172).

Conclusão

Branquinho da Fonseca disse um dia que o Barão é «um homem que tem tudo por fazer»¹; é, no fundo, um «adolescente» animado por um ideal inalcançável e fugidio, simbolizado por uma «Bela Adormecida» que talvez já não exista, mas que continua a merecer a oferta de uma rosa. No dia em que o Barão conquistasse a «Bela Adormecida», nesse mesmo dia ficaria paralisado, porque teria terminado o que não deve ter fim. Há na desconcertante angústia do Barão um desejo de vida plena, e é a latência energética desse desejo que humaniza a sua grotesca figura e confere alguma consistência ao seu anacrónico comportamento. Apesar de tudo, o Barão é um homem tocado pela esperança; mesmo no meio de todas as ruínas, é possível encontrar espaço para aceitar o prazer mais simples e motivador: oferecer uma rosa a um ideal. Como homem, o Barão espera ainda o *momento* de iluminação que lhe indique o *caminho*. Não está concluído.

Na verdade, existe em muitos textos de Branquinho esta espécie de energia vital, nem sempre visível à superfície, mas descortinável no plano das múltiplas implicações que os textos estabelecem entre si, contribuindo para a configuração de uma visão do mundo assente em princípios devedores de uma ética da confiança e da resistência esclarecida. Em certos contos, nomeadamente nos de espaço citadino, é muito forte a corrente disfórica que, num espaço e num tempo sem qualidades, arrasta as personagens para uma existência degradada. No entanto, o contraponto oferecido por textos de espaço mais revitalizador permite reconduzir os elementos de dispersão a um núcleo básico, iluminado pela vontade de compreender o mundo e de viver de forma responsável. Há, por conseguinte, na literatura de Branquinho da Fonseca, uma dinâmica dialógica que transforma cada texto em partícipe de um universo textual, definido, nos seus contornos essenciais, por mecanismos de interferência que actuam a vários níveis, desde a iteração

¹ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

de personagens e temas até à ambivalência modal e genológica. Em todos os géneros literários cultivados pelo escritor circula o mesmo padrão de figuras humanas, bem como um processo de expressão conformado por uma estética compósita e por uma “vontade de contar” de forma concentrada. Por isso, Branquinho da Fonseca é essencialmente um contista.

A vocação contística de Branquinho manifesta-se na poesia – nomeadamente nos poemas em prosa publicados em revistas literárias –; nos textos dramáticos, e mesmo no único romance que levou a cabo, *Porta de Minerva*, um romance descosido, atravessado por muitos episódios que, não raras vezes, constituem pequenos contos facilmente extractáveis do tecido romanesco. A estética do conto contamina, assim, toda a obra do autor, funcionando como um princípio de coesão discursiva, indiciador de uma similar confluência no domínio dos temas e dos meios de representação. Deste modo, é possível detectar na obra de Branquinho um substrato unificador conformado por dois elementos basilares: a concentração e a expansão.

Constituem factores de concentração a preponderância do conto – um género literário eminentemente económico – bem como a recorrência de categorias narrativas, cuja iteração consubstancia um jogo de paralelismos, por similitude e dissemelhança. A este nível, adquirem especial relevância a dimensão espacial – os lugares eleitos e os espaços recusados – e, sobretudo, o domínio de personagens cujos traços essenciais sinalizam a existência de uma personagem-síntese, agregadora das diversas linhas temáticas desenvolvidas nos textos narrativos, mas também na poesia e nos textos dramáticos. As criaturas de Branquinho são normalmente personalidades em construção, havendo, por isso, a prevalência de personagens jovens, ou dominadas por um certo espírito de hesitação e íntimo desconcerto, como acontece, por exemplo, em dois textos marcantes: *O Barão* e “A Tragédia de D. Ramon” (CM).

O interesse do escritor por personagens “não construídas”² é paralelo ao privilégio conferido às situações narrativas dinamizadas pela intenção de valorizar um determinado *momento* – narrativo e existencial-, cujo impacto reverbera não apenas nos limites de um texto particular, mas se expande em outros textos, funcionando, assim,

² Ao reflectir sobre a juventude das suas personagens, Branquinho fez os comentários seguintes: «(...) São tudo pessoas que estão em combate e em sonho. O adulto talvez seja o que já passou – não interessa já, não é?»; «(...) Há uma plenitude na juventude, há outra força, há uma realização permanente. O jovem ou o adolescente estão a realizar-se, o homem adulto realizou-se – a não ser que tenha, realmente, uma capacidade de renovação (...)» (*Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976).

como elemento de concentração e mecanismo propiciador do efeito de expansão. De igual modo, os principais mecanismos de representação discerníveis na literatura de Branquinho proporcionam um quadro estético sustentado por factores coesivos e expansíveis. Partindo do princípio de que o real não é unívoco, mas múltimo, Branquinho da Fonseca configura um mundo intrinsecamente compósito e pluralmente apreensível. A diversidade do real exige formas de representação igualmente diversificadas, capazes, no entanto, de articular elementos aparentemente díspares, mas geradores de um *efeito* de realidade integral. Por isso, confluem nos textos de Branquinho três processos de representação estética: o realismo, o lirismo e o grotesco.

Os elementos definidores de uma ancoragem realista incrustam o universo diegético no âmbito de um mundo reconhecível, impedindo, desse modo, a deriva fantástica que, por vezes, parece acenar em certos textos - por exemplo no conto “O Anjo” (CM). No entanto, a referida pluralidade do real não se deixa restringir por um discurso limitador, porquanto, as notações de configuração realista são sempre matizadas por um discurso que expande as potencialidades expressivas da linguagem. A distorção grotesca e a tonificação lírica harmonizam-se com os esteios de cariz realista, perfazendo uma imagem de totalidade, cuja espessura reflecte a complexidade da vida humana. Por isso, os textos de Branquinho – refractários a uma visão parcelar e atomizada – provocam uma sensação de estranheza nem sempre confortável, mas intrinsecamente motivadora: é estranha a vida ficcionalizada, porque também é estranha a vida que subjaz à ficção. E esta capacidade de *dar a ver* as várias faces do real funciona como um meio de enriquecimento cognitivo. É sempre possível encontrar fissuras de libertação, porque nada está inteiramente concluído.

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia Activa de Branquinho da Fonseca

1. Poesia

Poemas, Coimbra, 1926.

Mar Coalhado, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

1.1. Poemas publicados em revistas

“Louvor do sal”, *Tríptico*, nº 1, 1924, p. 2.

“Canção da noite e da chuva”, *Tríptico*, nº 2, 1924, p. 3.

“Fogueiras de S. João”, *Tríptico*, nº 3, 1924, p. 5.

“Canção da noite”, *Tríptico*, nº 4, 1924, p. 3.

“Louvor da água”, *Tríptico*, nº 5, 1924, p. 3.

“Canção da candeia acesa”, *Via Latina*, nº 1, 1924, p. 8.

“Canção da aldraba”, *Tríptico*, nº 7, 1925, p. 5.

“Soneto da rosa”, *Tríptico*, nº 9, 1925, p. 3.

“Teatro de Variedades”, *Presença*, nº 1, 1927, p. 6.

“Canção sem desalento”, *Presença*, nº 2, 1927, p. 7.

“Um caminho”, *Presença*, nº 3, 1927, p. 5.

“Depois”, *Presença*, nº 4, 1927, p. 2.

“Epígrafe dum Poema”, *Presença*, nº 5, 1927, p. 2.

“Poema duma Epígrafe”, *Presença*, nº 6, 1927, p. 7.

“Oceanias”, *Presença*, nº 7, 1927, p. 3.

“Cosmorama”, *Presença*, nº 7, 1927, p. 3.

“Declive”, *Presença*, nº 10, 1928, p. 8.

- “Len-Ga-Len-Ga”, *Presença*, nº 12, 1928, p. 1.
- “palhaçada”, *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.
- “geografia”, *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.
- “pirataria”, *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.
- “convicção”, *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.
- “escuridão”, *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.
- “Testamento”, *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 6.
- “chuva”, *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.
- “as viagens”, *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.
- “triunfo”, *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.
- “claustro”, *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.
- “mar coalhado”, *Presença*, nº 17 1928, p. 7.
- “A Paisagem da Janela”, *Presença*, nº 18, 1929, p. 7.
- “Restauração”, *Presença*, nº 18, 1929, p. 7.
- “Titans”, *Presença*, nº 18, 1929, p. 7.
- “Universalismo”, *Presença*, nº 18, 1929, p. 7.
- “Lirismo”, *Presença*, nº 18, 1929, p. 7.
- “Desolação”, *Presença*, nº 18, 1929, p. 7.
- “Horizonte”, *Presença*, nº 20, 1929, p. 8.
- “Naufrágio”, *Presença*, nº 22, 1929, p. 13.
- “Romântico”, *Presença*, nº 22, 1929, p. 13.
- “Lago”, *Presença*, nº 22, 1929, p. 13.
- “Climas”, *Presença*, nº 22, 1929, p. 13.
- “Varandas”, *A Águia*, 4ª série, nº 9, 1929, p. 257.
- “Romeu e Julieta”, *Presença*, nº 24, 1930, p. 12.
- “Diálogo dos Mortos”, *Presença*, nº 24, 1930, p. 12.
- “Idílio”, *Presença*, nº 24, 1930, p. 12.
- “Ontem”, *Presença*, nº 24, 1930, p. 12.
- “Domingo”, *Presença*, nº 26, 1930, p. 12.
- “Velho Testamento”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 10.
- “Indícios da Estátua”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 10.
- “Wagon-Lit”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 10.
- “Desvirtuar”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 10.

- “Bairro Velho”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 19.
- “Biblioteca”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 22.
- “Mapa-Mundi”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 22.
- “Poema duma epígrafe”, *Cancioneiro*, nº 1, 1930, p. 8.
- “Madrugadas”, *Momento*, nº 1, 1935, p. 8.
- “Outra lementação de Jeremias”, *Manifesto*, nº 1, 1936, p. 5.
- “Relógio”, *Manifesto*, nº 1, 1936, p. 5.
- “Idolos”, *Manifesto*, nº 1, 1936, p. 5.
- “Sombra”, *Manifesto*, nº 1, 1936, p. 5.
- “Luar”, *Manifesto*, nº 1, 1936, p. 5.
- “Rosa dos Ventos”, *Cadernos de Poesia*, nº 3, 1940, p. 49.
- “Caminhos Brancos”, *Cadernos de Poesia*, nº 3, 1940, p. 50.
- “Virgem”, *Variante*, nº 2, 1943, p. 67.
- “Bandeira”, *Variante*, nº 2, 1943, p. 67.
- “Os caminhos lá estão”, *Variante*, nº 2, 1943, p. 68.
- “Nocturno”, *Variante*, nº 2, 1943, p. 68.
- “Idílio com paisagem”, *Litoral*, nº 3, 1944, p. 259.
- “Suave Canção”, *Litoral*, nº 3, 1944, p. 260.
- “Pescador”, *Litoral*, nº 3, 1944, p. 261.
- “Serenata”, *Litoral*, nº 3, 1944, p. 262.
- “O Arquipélago das Sereias”, *Litoral*, nº 3, 1944, p. 2263-264.
- “Litoral”, *Litoral*, nº 3, 1944, p. 265.
- “Poema do Mar e da Serra”, *Litoral*, nº 3, 1944, p. 266-267.
- “Viagens de Ulisses”, *Folhas de Poesia*, nº 2, 1957, p. 2.
- “O naufrago das sereias”, *Folhas de Poesia*, nº 2, 1957, p. 3.
- “Vilancete”, *Colóquio/Letras*, nº 63, 1981, p. 44.
- “Cantiga da despedida”, *Encontros*, nº 1, 1995, p. 141.

1.2. Poemas em colectâneas

- “Ode à noite”, in *Líricas Portuguesas*, 2ª série, Organização de Cabral do Nascimento, Lisboa, Portugal, 1945, p. 302.
- “Cantigas do mar”, in *Colectânea de versos portugueses do século XII ao século XX*, Organização de Cabral do Nascimento, Lisboa, Editorial Minerva, 1964, p. 165.

“Pantomina”, in *Número Comemorativo do Cinquentenário da Revista Presença*, Porto, Brasília Editora, 1977.

1.3. Poemas Inéditos constantes do espólio do escritor

António Madeira, *Vento de Longe*.

1.4. Poemas constantes do espólio de Alberto de Serpa

“Cantiga de despedida” (M-SER-416)

“Há sempre o mundo todo” (M-SER-417)

“Limites” (M-SER-419)

“Musa quasi esquecida” (M-SER-420)

“Pantomina” (M-SER-422)

2. Teatro

Teatro, 2^a ed., Lisboa, Portugalíia, s.d.

2. 1. Textos publicados em revistas

“A Posição de Guerra”, *Presença*, nº 16, 1928, p. 9-11.

“Rãs – Episódio de Circo em um acto”, *Revista de Portugal*, Fasc. III, vol. I, 1938-1939, p. 378-384.

“Quatro Vidas – Apontamento para uma Peça”, *Revista de Portugal*, nº 7, 1939, p. 340-345.

“Curva do Céu – Poema em um acto”, *Sinal*, nº 1, 1930, p. 11-18.

“Os Dois”, *Presença*, nº 23, 1929, p. 4-6.

3. Narrativa

Zonas, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931-32.

Caminhos Magnéticos, 3^a ed., Lisboa, Portugalíia, 1967 (1938)

O Barão, 6^a ed., Lisboa, Portugalíia, 1972 (1942)

Rio Turvo, 3^a ed., Lisboa, Portugalíia, 1969 (1945)

Porta de Minerva, 3^a ed., Lisboa, Portugalíia, 1968 (1947)

Mar Santo, 4^a ed., Lisboa, Portugalíia, 1971 (1952)

Bandeira Preta, 4^a ed., Lisboa, Portugalíia, s.d. (1956)

3.1. Textos publicados em revistas e jornais

3.1.1. Contos dispersos

“O Velho”, *Presença*, nº 19, 1929, p. 9-11.

“Maresia”, *Litoral*, nº 1, 1944, p. 29-37.

“O Equívoco”, *Diário Popular*, 22 de Setembro de 1956.

3.1.2. Outros textos

“Pandeiretas”, *Presença*, nº 23, 1929, p. 7.

“Apontamentos para um Retrato Parecido”, *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 57, 1970, p. 60.

“Situação do Escritor”, *Espiral – Cadernos de Cultura*, Ano III, nº 13, 1966, p. 13-22.

4. Antologias

As Grandes Viagens Portuguesas, 1ª série, Sintra, Manuscrito Editores, 1984 (1946)

As Grandes Viagens Portuguesas, 2ª série, Lisboa, Portugalíia, 1966

Poesias, 2ª ed., Lisboa, Portugalíia, 1966 (1964)

Contos Tradicionais Portugueses, 1ª série, Lisboa, Portugalíia, 1963

Contos Tradicionais Portugueses, 2ª série, Lisboa, Portugalíia, 1966

No Rasto do Corsário, Lisboa, Portugalíia, 1962

5. Entrevistas

Primeiro de Janeiro, 12 de Maio de 1954.

Jornal ABC (São Paulo), 30 de Novembro de 1966.

O Comércio do Porto, 10 de Setembro de 1968.

Diário Popular, 26 de Junho de 1969.

Jornal da Madeira – Suplemento “A Ilha”, 30 de Agosto de 1973.

Diário de Notícias, 23 de Setembro de 1976.

Diário de Notícias, 30 de Setembro de 1976.

Marques Gastão, *Diálogos com Escritores e Artistas Portugueses*, Lisboa, 1983.

6. Documentos constantes do espólio de Alberto de Serpa.

7. Documentos constantes do espólio de Branquinho da Fonseca.

II. Bibliografia Passiva

1. Estudos sobre Branquinho da Fonseca

ABRANTES, Augusto dos Santos, «Imaginação e Realidade», *Notícias*, Lourenço Marques, 30 de Dezembro de 1945.

ALMEIDA, Ramos de, «“Caminhos Magnéticos”, por António Madeira», *Sol Nascente*, Ano II, nº29, 15 de Maio de 1938.

AMARO, Luís, «Ficha Bibliográfica», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, nº 1, 1984, p. 9-12.

AMORIM, Fernando, “*O Barão*” de Branquinho da Fonseca- *Tentative d’analyse littéraire*. Dissertação de Licenciatura policopiada apresentada à Faculté des Lettres et des Sciences de Poitiers, 1988.

ANDRADE, João Pedro de, «”Bandeira Preta”, por Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, 12 de Setembro de 1956.

ANDRADE, João Pedro de, «”Rio Turvo e outros contos”, por Branquinho da Fonseca», *Diário de Lisboa*, 3 de Janeiro de 1946.

ANSELMO, Manuel, «”Caminhos Magnéticos”, Contos por António Madeira», *Jornal de Lagos*, 16 de Abril de 1938.

BLANCO, Armindo, «O Homem que matou a vulgaridade», *Voz de Portugal*, Rio de Janeiro, 19 de Setembro de 1948.

BRANCO, Júlio, *Percursos da Poesia de Branquinho da Fonseca*. Dissertação de Mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

CAMARDO, Anna et al. «Introduzione», in Branquinho da Fonseca, *Il Barone*, Palermo, Sellerio Editore, 1993, p. 7-13.

- CARMO, Luso do, «Branquinho da Fonseca - Bandeira Preta», *O Comércio do Porto*, 10 de Julho de 1956.
- CARVALHO, Alberto Martins de, «Um Depoimento», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, nº 1, 1984, p.13.
- CASTILHO, Guilherme de, «Considerações sobre o Itinerário Literário do Escritor», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, nº 1, 1984, p. 24-27.
- CASTILHO, Guilherme de, «Percurso literário de Branquinho da Fonseca», in *Presença do Espírito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 45-49.
- COELHO, Nelly Novais, «O Barão e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa», in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, 9ª ed., Lisboa, Clube Português do Livro e do Disco, 1974, p.105-182.
- COELHO, Nelly Novais, *Branquinho da Fonseca e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa*. Dissertação de Livre Docência policopiada apresentada à Universidade de São Paulo, 1977.
- DACOSTA, Luísa, «Notas de Leitura», *O Comércio do Porto*, 25 de Janeiro de 1966.
- DACOSTA, Luísa, «Rio Turvo», *O Comércio do Porto*, 9 de Junho de 1964.
- DAVID-PEYRE, Yvonne, «Structure et Mouvements dans *O Barão* de Branquinho da Fonseca», in *Le Roman Portugais Contemporain - Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, p. 153-173.
- DÉCIO, João, «O Barão», *Boletim do Gabinete Português de Leitura*, Porto Alegre, nº14, 1969, p. 82.
- FAGUNDES, Francisco Cota, «‘A visión esperpéntica’ na elaboração estética de “O Barão” », *Colóquio/Letras*, nº 68, 1982, p. 26-34.
- FAGUNDES, Francisco Cota, «Introduction», in Branquinho da Fonseca, *The Baron*, Santa Barbara, University of California, Center for Portuguese Studies, 1996, p. 7-17.
- FAGUNDES, Francisco Cota, «The chivalric tradition in Branquinho da Fonseca’s “O Barão”», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 15, nº 2, 1981, p. 199-210.
- FERNANDES, Silva, «"Rio Turvo e outros contos", de Branquinho da Fonseca», *Aléo*, nº 5, 13 de Outubro de 1945.
- FERREIRA, António Manuel, «"O Involuntário": Um conto de Branquinho da Fonseca», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, nº 14, 1997, p. 61-70.

- FERREIRA, Armando Ventura, «Rio Turvo», *O Mundo Literário*, nº 6, 1946, p. 10-13.
- FERREIRA, Armando, «"Bandeira Preta", por Branquinho da Fonseca», *Jornal do Comércio*, 22 de Julho de 1956.
- FILHO, José Maria Rodrigues, *Adaptação Fílmica de "O Barão" de Branquinho da Fonseca e "Madona do Campo Santo" de Fialho D'Almeida*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1996.
- FRANÇA, José Augusto, «Préface», in Branquinho da Fonseca, *Le Baron*, Paris, José Corti, Unesco, 1990, p. 7-13.
- FREIRE, Natércia, «Notas de Leitura», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, nº 1, 1984, p. 28-31.
- GASTÃO, Marques, «Branquinho da Fonseca», in *Diálogos com Escritores e Artistas Portugueses*, Lisboa, Edições B. S., 1984, p. 39-42.
- GOMES, Álvaro, «Branquinho da Fonseca», in Massaud Moisés, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*, vol. IV, São Paulo, Editora Atlas, 1994, p. 150-151.
- GOULART, Rosa Maria, «O Barão: uma narrativa lírica», *Arquipélago*, Série Ciências Humanas, nº 4, 1984, p. 247-259. Rep. in *O Trabalho da Prosa – Narrativa, Ensaio, Epistolografia*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1997, p. 1-15.
- GRILO, Natalina Andrade, «Algumas Faces de "Um" Rosto de Mulher», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, nº 1, 1984, p. 19-23.
- GUYER, Leland, «O Barão and the Dark Night of the Soul», *Hispania*, vol. 71, nº 3, 1988, p. 536-542.
- HOURCADE, Pierre, «Bandeira Preta», *Bulletin des Etudes Portugaises*, 1955-1956, p.248-249.
- HOURCADE, Pierre, «Branquinho da Fonseca», *Bulletin des Etudes Portugaises*, Tome XIX, 1957.
- HOURCADE, Pierre, «Homenagem a Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, nº 23, 1975, p. 47-51. Rep. In *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 213-219.
- J. C., «Carta de Miguel Torga a Branquinho da Fonseca no arranque de "Manifesto"», *Boca do Inferno*, nº 4, Julho de 1999, p. 137-142.

- JESUS, Maria Saraiva de, «Narratividade e Realismo n'O Barão de Branquinho da Fonseca». Texto policopiado apresentado ao 3º Colóquio de Estudos Portugueses. Aveiro, Universidade de Aveiro, 1996.
- JESUS, Maria Saraiva de, *“O Barão” de Branquinho da Fonseca e de Luís de Sttau Monteiro: da narratividade à hermenêutica*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2000.
- Jornal da Madeira – Suplemento “A Ilha”*, 30 de Agosto de 1973.
- LEITÃO, Ruben Andresen, «Por Mar, por Terra e pelo Ar - As Grandes Viagens Portuguesas, selecção, prefácio e notas de Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, 14 de Janeiro de 1965.
- LEITE, Lays Bairão, *Simbologia Arquetípica das Águas em Mar Santo e Rio Turvo de Branquinho da Fonseca*. Dissertação de Doutoramento policopiada apresentada à Universidade de São Paulo, 1989.
- LINHARES-FILHO, José, «"O Anjo", de Branquinho da Fonseca, numa Perspectiva Fantástica», *Revista de Letras*, Ceará, nº 1, 1978, p. 84-96.
- LOBO, Manuel de Sousa, «Presença, quarenta anos depois/ “Zonas”, ponto de partida», *Diário Popular*, 14 de Dezembro de 1967.
- LOBO, Manuel de Sousa, «Um Belo Livro – “Bandeira Preta”, de Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, 12 de Janeiro de 1967.
- LOBO, Manuel de Sousa, «Uma Obra-Prima “O Barão”, de Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, 8 de Maio de 1969.
- LOPES, Óscar, «Branquinho da Fonseca: Resenha Crítica da sua Obra», *O Comércio do Porto*, 24 de Setembro de 1968.
- LOPES, Óscar, «Branquinho da Fonseca», in *História Ilustrada das Grandes Literaturas: Literatura Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Estúdios Cor, s/d., p. 787-792. Rep. in *Entre Fialho e Nemésio*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 680-687.
- LOURENÇO, António Apolinário, «Branquinho da Fonseca», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Verbo, 1997, col. 644-647.
- LOURENÇO, Raul, «O Barão», *Colóquio/Letras*, nº 149-150, 1998, p. 421-422.
- LOURENÇO, Raul, «Rio Turvo», *Colóquio/Letras*, nº 147-148, 1998, p. 346.
- LOURENÇO, Raul, *A Figuração da Noite na Novelística de Branquinho da Fonseca*. Dissertação de Mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.

- MADER-HERRMANN, Jacqueline, *Branquinho da Fonseca: Profils et Perspectives*. Dissertação de Doutoramento policopiada apresentada à Universidade de Toulouse-Le Mirail, 1993.
- MAIA, João, «Rio Turvo», *Brotéria*, vol. LXXIX, nº 5, 1964, p. 510-511.
- MARINO, Maria Tereza de Crescenzo, «Branquinho da Fonseca», in Massaud Moisés, *Literatura Portuguesa Moderna*, São Paulo, Editora Cultrix, 1973, p. 34-35.
- MATEUS, Osório, «Todo e Qualquer Teatro- Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, nº 32, 1976, p. 61-66. Rep. in *Escrita de Teatro*, Lisboa, Bertrand, 1977, p. 197-211.
- MELO, José de, «A Qualidade Literária em “O Barão” de Branquinho da Fonseca», *Diário Ilustrado*, 23 de Novembro de 1961.
- MENDES, João, «Três obras de Teatro», *Brotéria*, vol. 80, nº 2, 1965, p. 50-53.
- MENESES, Paulo Jorge de Sousa, *Da Narrativa ao Drama: O Barão: Branquinho da Fonseca/Luís de Sttau Monteiro*. Trabalho de Síntese policopiado apresentado à Universidade dos Açores, 1987.
- MOISÉS, Massaud, «Branquinho da Fonseca», in *O Conto Português*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1981, p. 230-233.
- MOISÉS, Massaud, «Uma estranha narrativa», *O Estado de São Paulo*, 3 de Junho de 1961.
- MONGELLI, L.M.M., «Mito da caverna em Branquinho da Fonseca», *Fragmentos*, Florianópolis, vol. 4, nº 2, 1994, p. 41-50.
- MONGELLI, L.M.M., «Platão e Branquinho da Fonseca: a Cultura Primitiva na Modernidade», *Contraponto*, Boletim da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Niteroi, nº 5, 1992, p. 67.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «”Caminhos Magnéticos”, Contos de António Mdeira», *Presença*, nº 53-54, 1938, p. 27-28.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «António Madeira- “O Barão”», *Diário Popular*, Setembro de 1943.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «Branquinho da Fonseca», in *Romance (Teoria e Crítica)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1964, p. 373-380.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «Os subterrâneos da literatura», *Estado de São Paulo*, 9 de Fevereiro de 1957.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *O Romance e os Seus Problemas*, Lisboa, Biblioteca de Cultura Contemporânea, 1950, p. 275-281.

- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais, «Branquinho da Fonseca», in *Génese e Escrita do Conto no Diário de Miguel Torga*. Dissertação de Doutoramento policopiada apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1995, p. 144-147.
- MOTTA-DEMARCY, Teresa, «La transposition des territoires du conte chez Branquinho da Fonseca», in *Modèles et Innovations - Études de littérature portugaise et brésilienne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 61-71.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Branquinho da Fonseca: Percurso Biográfico», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, nº 1, 1984, p. 5-8; 32.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Branquinho da Fonseca», in *Dicionário de Literatura*, 2º vol., Porto, Figueirinhas, 4ª ed., 1990, p. 349.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Para uma Leitura de “O Barão”», in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Portugalia, 1972 (1969), p. 109-143. Rep. in *Tópicos de Crítica e de Teoria Literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 201-224.
- NASCIMENTO, Manuel do, «Encontro com Branquinho da Fonseca», *O Primeiro de Janeiro*, Suplemento “Das Artes e das Letras”, 12 de Maio de 1954. Rep. sob o título «Encontro de Branquinho da Fonseca com Manuel do Nascimento», in Branquinho da Fonseca, *As Mãos Frias*, Lisboa, Best-Sellers, 1956, p. 29-37.
- NEMÉSIO, Vitorino, «Branquinho da Fonseca: Rio Turvo», *Diário Popular*, 13 de Março de 1946.
- NEMÉSIO, Vitorino, «José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo*/ Branquinho da Fonseca, *Poemas*», *Gente Nova*, nº 1, 1927, p. 2.
- NEVES, João Alves das, «Em São Paulo com Branquinho da Fonseca», *O Comércio do Porto*, Suplemento “Cultura e Arte”, 10 de Setembro de 1968.
- NOGUEIRA, Albano, «Uma Poesia Inédita de Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, nº 63, 1981, p. 44-46.
- NOGUEIRA, Albano, «Evocação de Branquinho da Fonseca», *Boca do Inferno*, nº 4, Julho de 1999, p. 145-149.
- NUNES, J. Baptista, «Alguns aspectos do livro de Branquinho da Fonseca: “O Barão”», *Diário de Notícias*, 3 de Maio de 1973.
- PALLA, Maria Antónia, «A Situação do Escritor de Língua Portuguesa: Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, Suplemento “Quinta-Feira à Tarde”, 26 de Junho de 1969.

- PAPARELLA, Cristina, *La Narrativa di Branquinho da Fonseca*. Dissertação de Licenciatura policopiada apresentada ao Instituto Universitário Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1985.
- PEREIRA, Deise Quintiliano, «O pantagruelismo n'O Barão», Comunicação apresentada ao 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.
- PEREIRA, Wagner Cardoso, *Rio Turvo e a Dialética do Espaço: Branquinho da Fonseca*. Dissertação de Mestrado policopiada apresentada à Universidade de São Paulo, 1990.
- PINA, Álvaro, «'A Sombra' de Branquinho da Fonseca», *Vértice*, vol. 38, nº 410-411, 1978, p. 432-441.
- PINA, Álvaro, «A Herança Realista de Branquinho da Fonseca», in *Realismo e Comunicação. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, Cacém, Edições Ró, 1981, p. 71-122.
- PINA, Álvaro, «As Mãos Frias, de Branquinho da Fonseca», *Vértice*, vol. 39, nº 416, 1979, p. 46-58.
- PINA, Álvaro, «Dialéctica Narrativa da Novela "O Barão" de Branquinho da Fonseca», *Vértice*, vol. 38, nº 415, 1978, p. 702-711.
- POPPE, Manuel, «Branquinho da Fonseca», *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976.
- POPPE, Manuel, «Branquinho da Fonseca», *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.
- POPPE, Manuel, «Branquinho da Fonseca», *Temas de Literatura Viva (35 Escritores Contemporâneos)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 133-157.
- POPPE, Manuel, «Pensar o Homem ou Não "Rio Turvo" por Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, 16 de Setembro de 1971.
- PRAMPOLINI, Giacomo, «La posizione di guerra», *L'Italia Letteraria*, 18 de Agosto de 1929.
- PRAMPOLINI, Giacomo, «Note Lusitane», *La Fiera Letteraria*, 10 de Março de 1929.
- QUADROS, António, «"A Porta de Minerva", Romance de Branquinho da Fonseca», *Diário Popular*, Suplemento "Quinta Feira à Tarde", 11 de Janeiro de 1962.
- QUADROS, António, «A Propósito de "Mar Santo" de Branquinho da Fonseca», *Diário de Notícias*, 13 de Maio de 1965.

- QUADROS, António, «As Matrizes Arcaicas da Psicologia Portuguesa na Obra Novelística de Branquinho da Fonseca», in *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio, 1992, p. 145-153.
- QUADROS, António, «Epopéia Viva - A propósito da Novelística de Branquinho da Fonseca», in *A Existência Literária*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1959, p.83-89.
- QUADROS, António, «O Barão», *O Século Ilustrado*, 21 de Janeiro de 1961.
- QUADROS, António, «Virtualidade e Frustração/ “A Porta de Minerva”, de Branquinho da Fonseca», in *Crítica e Verdade. Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1964, p. 38-44.
- REBELLO, Luiz Francisco, «Prefácio» in Branquinho da Fonseca, *Teatro*, 2ª ed., Lisboa, Portugália, 1974, p. 7-37.
- REBELLO, Luiz Francisco, «Uma Leitura Provisória do Teatro de Branquinho da Fonseca», in *Fragments de uma Dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 189-199.
- RÉGIO, José, «Caminhos Magnéticos, Contos de António Madeira», *Revista de Portugal*, Fasc. III, vol. 1, 1938, p. 457-460.
- RÉGIO, José, «Introdução a “Um capítulo de Mar Santo”, o novo romance de Branquinho da Fonseca», *Ler-Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 2, Maio de 1952, p.8.
- RÉGIO, José, «Posfácio de José Régio», in Branquinho da Fonseca, *O Barão* 9ª ed., Lisboa, Clube Português do Livro e do Disco, 1974, p. 55-66.
- RIBAS, Tomaz, «“Mar Santo” de Branquinho da Fonseca e o problema actual da prosa romanesca», *Ler - Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 11, Fevereiro de 1953, p. 3-4.
- RIBEIRO, Eunice, «O fantástico descritivo n’O Barão de Branquinho da Fonseca», *Diacrítica*, nº 2, 1987, p. 177-182.
- RIGGIO, Edward A., «Notes on Branquinho da Fonseca’s O Barão», *The Journal of the American Portuguese Society*, St.James, NY, vol. 9, nº 2, 1975, p. 30-44.
- RODRIGUES, António Basílio, «O Barão», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1995, col. 533-534.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «Branquinho da Fonseca – “Bandeira Preta”», *Graal*, 1956, p. 409.
- SAAVEDRA, Isabel de, «”Poemas” - de Branquinho da Fonseca», *Eva*, 18 de Setembro de 1926.

- SACRAMENTO, Mario, «"Bandeira Preta", contos de Branquinho da Fonseca», *Diário de Lisboa*, 23 de Fevereiro de 1967. Rep. in *Ensaaios de Domingo II*, Porto, Editorial Inova, 1974, p. 65-67.
- SALEMA, Álvaro, «Branquinho da Fonseca», in *Antologia do Conto Português Contemporâneo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, p. 105-106.
- SAMPAYO, Nuno de, «"Porta de Minerva", de Branquinho da Fonseca», *Diário de Notícias*, 4 de Janeiro de 1962.
- SAMPAYO, Nuno de, «"Rio Turvo" de Branquinho da Fonseca», *A Capital*, 28 de Julho de 1971.
- SAMPAYO, Nuno de, «"Teatro" de Branquinho da Fonseca», *A Capital*, 21 de Dezembro de 1973.
- SAMPAYO, Nuno de, «"Teatro", de Branquinho da Fonseca», *Diário de Notícias*, 1 de Janeiro de 1974.
- SAMPAYO, Nuno de, «O Realismo integral de Branquinho da Fonseca», *Colóquio - Revista de Artes e Letras*, nº 28, 1964, p. 63-64.
- SANTILLI, Maria Aparecida, «Branquinho da Fonseca: A Estética das Cesuras», in *Entre Linhas: Desvendando Textos Portugueses*, São Paulo, Ática, 1984.
- SANTILLI, Maria Aparecida, «O "Barão" e os rastros paradigmáticos da "presença"», *Correio Braziliense*, 24 de Setembro de 1971.
- SILVEIRA, Alcantara, «O Infeliz Barão», *O Estado de São Paulo*, 4 de Agosto de 1945.
- SIMÕES, João Gaspar, «"O Barão" novela por António Madeira», *Diário de Lisboa*, 10 de Dezembro de 1942.
- SIMÕES, João Gaspar, «"Rio Turvo e outros contos", por Branquinho da Fonseca», *Sol*, 26 de Janeiro de 1946.
- SIMÕES, João Gaspar, «António Madeira. "Caminhos Magnéticos"», *Crítica I. A Prosa e o Romance Contemporâneos*, Porto, Livraria Latina, 1942, p. 281-289.
- SIMÕES, João Gaspar, «Branquinho da Fonseca. "Porta de Minerva"», *Crítica III-Romancistas Contemporâneos (1942-1961)*, Lisboa, Delfos, 1961, p. 283-292.
- SIMÕES, João Gaspar, «Caminhos Magnéticos - Contos por António Madeira», *Diário de Lisboa*, 31 de Março de 1938.
- SIMÕES, João Gaspar, «Um grande contista português», *O Estado de S. Paulo*, 29 de Agosto de 1946.

- SLETSJOE, Leif, «RE-expressif chez Branquinho da Fonseca (écrivain portugais du XXe siècle)», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, vol. 97, n° 1-2, 1981, p. 93-102.
- STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo, «Alterity in “O Barão”», *Luso-Brazilian Review*, vol. 34, n° 1, 1997, p. 95-104.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, «“Rio Turvo” de Branquinho da Fonseca», *Jornal de Letras e Artes*, 19 de Fevereiro de 1964, p. 2.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, «O Realismo Fantástico de Branquinho da Fonseca», in *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 171-173.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, «Solidão Ontológica ou Sociológica?», in *Romance: O Mundo em Equação*, Lisboa, Portugália Editora, 1967, p. 144-158.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, «Uma Interpretação sociológica de *O Barão* de Branquinho da Fonseca» in *Ensaios Escolhidos I. Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 99-105.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, «Literatura Psicologista, Metafísica e de Situação Existencial», in *Novas Perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 21-80, esp. 44-45.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, «Mar Santo de Branquinho da Fonseca», *Ler*, 11 de Fevereiro de 1953.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, «Reler Branquinho da Fonseca», in *O Prélío Solitário. Temas e Tópicos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 145-148.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, «Renovo da Ficção Portuguesa», in *Perspectivas I*, Lisboa, Aster, 1961, p. 80.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, «Urgência de Uma Releitura», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, n° 1, 1984, p.16-18.
- VASCONCELOS, Gulbour, «“Porta de Minerva” de Branquinho da Fonseca», *Acção*, 15 de Janeiro de 1948.
- VASCONCELOS, Taborda de, «Porta de Minerva», *O Comércio do Porto*, 8 de Maio de 1962.
- VIEIRA-PIMENTEL, F.J., «Cartas Inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, n° 79, 1984, p. 38-46.

VIEIRA-PIMENTEL, F.J., *A Poesia da «Presença» (1927-1940) – Tradição e Modernidade*, vol. II. Dissertação de Doutoramento policopiada apresentada à Universidade dos Açores, 1987, p. 716-718.

VITORINO, Orlando, «Intelectual em Acção», *Boletim Cultural* (Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas), VI Série, nº 1, 1984, p. 14-15.

2. Bibliografia Geral

2.1. Estudos sobre narrativa breve

AA.VV., *Teoría y Praxis del Cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992.

AA.VV., «El cuento en España», *Leer*, nº 30, Abril de 1990.

ALMERÍA, Luis Beltrán, «El cuento como género literario», in Peter Fröhlicher et al. ed., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1995, p. 15-31.

ALONSO, Santos «Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género», *Lucanor*, nº 6, 1991, p. 43-54.

AMORIM, Orlando Nunes de, *O Físico Prodigioso. A Novela Poética de Jorge de Sena*, Araraquara, UNESP, Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”, 1996.

ANDRES-SUÁREZ, Irene «El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines», in Peter Fröhlicher et al., ed., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1995, p. 86-101.

ANDRES-SUÁREZ, Irene, *Los Cuentos de Ignacio Aldecoa - Consideraciones Teóricas en Torno al Cuento Literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

ANDRES-SUÁREZ, Irene, *La Novela y el Cuento Frente a Frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1995.

- ARRIVE, Michel, «Conte et Nouvelle», *Cruzeiro Semiótico*, Julho de 1987, p. 95-108.
- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.
- BALDESHWILER, Eileen, «The Lyric Short Story», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p. 231-241.
- BATES, H. E., *The modern short story. A critical survey*, London, M. Joseph, 1976.
- BATES, H. E., «The Modern Short Story: Retrospect», in Charles, E. May ed., *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976, p. 72-79.
- BENJAMIN, Walter, «O Narrador. Considerações acerca da obra de Nikolai Leskow», in Teresa Seruya (org.), *Sobre o Romance no século XX. A reflexão dos escritores alemães*, Lisboa, Edições Colibri, 1995 (1936).
- BLÜHER, Karl Alfred, *Die französische Novelle*, Tübingen, Francke Verlag, 1984.
- BONHEIM, H., *The Narrative Modes. Techniques of the short story*, Cambridge, D. S. Brewer, 1982.
- BORGES, Jorge Luis, «El cuento y Yo», in Carlos Pacheco et al., ed., *Del Cuento y Sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 437-446.
- BORTOLUSSI, M., *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Ed. Alhambra, 1985.
- BURY, Mariane, «L'être voué à l'eau», *europe*, n° 772-773, 1993, p. 99-107.
- CABRAL, Eunice, *A Ilusão Amorosa na Ficção de José Régio*, Lisboa, Vega, 1998.
- CAEIRO, Olívio, «Formas da "Narrativa Enquadrada" na Novela Alemã do Realismo Poético», *Separata de Língua e Literatura*, n° 2, São Paulo, 1973.
- CAHNÉ, Pierre, «Quelques Aspects de la Poétique du Conte Bref», *europe*, n° 772-773, 1993, p. 89-98.
- CALAME-GRIAULE, G., «Le temps des contes», *Critique*, vol. XXXVI, n° 394, 1980, p. 278-288.
- CASCUDO, Luís da Câmara, «Conto Popular», in *Dicionário de Literatura*, 1º vol., 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 216-217.
- CASCUDO, Luís da Câmara, «Conto Tradicional», in *Dicionário de Literatura*, 1º vol., 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 218-220.
- CASTILHO, Guilherme de, *Os Melhores Contos Portugueses*, 7ª ed., Lisboa, Portugalia Editora, s/d, p. 9-20.
- CASTRO, E.M. de Melo e, «Introdução», in *Antologia do conto fantástico português*, Lisboa, Afrodite, 1974, p. XI-XXVII.

- CHKLOVSKI, V., «A Construção da Novela e do Romance», in *Teoria da Literatura – II. Textos dos Formalistas Russos*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 43-73.
- CORTÁZAR, Julio, «Algunos Aspectos del Cuento», in Carlos Pacheco et al. *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 379-396.
- CORTÁZAR, Julio, «Del cuento breve y sus alrededores», in Carlos Pacheco et al. *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 397-407.
- COURTES, Joseph, «Semantique du Conte Merveilleux», *Cruzeiro Semiótico*, Julho de 1987, p.54-66.
- DEHENNIN, Elsa, «En pro de una narratología estilística aplicada al cuento», in Peter Fröhlicher et al., ed., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1995, p. 66-85.
- DIOGO, Ana Teresa, “*Contes de la bécasse: estratégias narrativas e ideológicas nas novelas de Guy de Maupassant*.” Trabalho de Síntese policopiado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1994.
- DOMÉNECH, Ricardo, «Sobe el cuento y sus problemas», *Lucanor*, nº 4, 1989, p. 140-146.
- DURHAM, Carolyn Richardson, *The Grotesque in the Short Stories of Emilia Pardo Bazan*, Rutgers, The State University of New Jersey-New Brunswick, 1987.
- EIKHENBAUM, B., «Como é feito “O Capote” de Gogol», in *Teoria da Literatura II – Textos dos Formalistas Russos*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 93-118.
- FERGUSON, Suzanne C., «Defining the Short Story», in Charles, E.May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p.218-230.
- Imperfeito*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, p. 45-59.
- FERREIRA, Vergílio, «Nota Introdutória», in *Contos*, 7ªed., Venda Nova, Bertrand, 1998, p. 7-8.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore, *A novelística portuguesa do séc. XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, nº 24, 1978.
- FRÖHLICHER, Peter e Georges Güntert (ed.), *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1995.
- GARRAMUÑO, Marco Tulio Aguilera, «La Creación del Cuento», in Carlos Pacheco et al. ed., *Del Cuento y Sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p.447-462.

- GIL, Ángeles Ezama, «Datos para una Poética del cuento literario en la España de la Restauración: los Prólogos de las Colecciones. Otros escritos», in Peter Fröhlicher et al. ed. *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Wien, Peter Lang, 1995.
- GODENNE, René, *La Nouvelle Française*, Paris, PUF, 1974.
- GODENNE, René, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria e Gladstone Chaves de Melo, «Conto», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1995, col. 1267-1274.
- GOÑI, Javier, «Un telegrama de 3.500 palabras, de destino incierto», *Leer*, nº 30, 1990, p. 39-42.
- GOOD, Graham, «Notes on the Novella», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p. 147-164.
- GOTLIB, Nádia Battella, *Teoria do Conto*, São Paulo, Ática, 1985.
- GOYANES, Mariano Baquero, *El Cuento Español en el Siglo XIX*, Madrid, CSIC, Revista de Filología Española – Anejo L, 1949.
- GOYANES, Mariano Baquero, *Qué es el Cuento*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967.
- GULLASON, Thomas A., «The Short Story: An Underrated Art», in Charles E. May, ed., *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976, p. 13-31.
- HANSON, Clare, ed., *Re-reading the Short Story*, London, Macmillan, 1989.
- HARRIS, Wendell V., «Vision and Form – The English Novel and The Emergence of The Short Story», in Charles E. May, ed. *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p. 182-191.
- HEAD, Dominic, *The Modernist Short Story – A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- HERNÁNDEZ, José Luis Alonso et al., *La Nouvelle Romane (Italia, France, España)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.
- HOURCADE, Pierre, «Prefácio», in *Os Melhores Contos Franceses*, Lisboa, Portugalíia Editora, s.d., p. 9-20.
- IMBERT, Enrique Anderson, *Teoría y Técnica del Cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ISSACHAROFF, Michael, *L'espace et la Nouvelle – Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, Paris, José Corti, 1976.

- JEAN, G., *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1981.
- JIMÉNEZ, José Olivio e Carlos J. Morales, *La prosa modernista hispanoamericana – Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- LANCELOTTI, Mario, «El Cuento como Passado Activo», in Carlos Pacheco et al., ed., *Del Cuento y Sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 173-182.
- LAREQUI, Eduardo, «Una modalidad del cuento fantástico en Ficciones, de Borges», *Lucanor*, nº 2, 1988, p. 95-110.
- LARIVAILLE, P., *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte. Pour une révision du schéma de Propp*, Nanterre, CRLLI/Univ. de Paris X, 2, 1973.
- LEIBOWITZ, Judith, *Narrative Purpose in the Novella*, The Hague - Paris, Mouton, 1974.
- LODGE, David, «Introdução», in *Histórias de Verão - Contos de Inverno*, Porto, Edições Asa, 1998, p. 7-15.
- LOHAFFER, S., *Coming to terms with the short story*, Baton Rouge and London, Louisiana State Univ. Press, 1983.
- LOPES, Óscar, «Ladino», in *A Busca de Sentido – Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1994, p. 213-219.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/14, 1984.
- MALETINSKI, E., *Estudio estructural y tipológico del cuento*, Buenos Aires, R. Alonso Ed., 1972.
- MALHEIRO, Helena, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- MAROTIN, F., *Frontières du conte*, Paris, C.N.R.S., 1982.
- MASSOL, Jean-François, «La nouvelle et le roman-fleuve», *Poétique*, nº 81, 1990, p. 63-75.
- MASTRANGELO, Carlos, *25 Cuentos Argentinos Magistrales - Historia y evolución comentada del cuento argentino*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1975.
- MAURAND, Georges, «Une Lecture d'un Conte Littéraire: *La Ficelle* de Maupassant», *Cruzeiro Semiótico*, Julho de 1987, p. 67-94.
- MAY, Charles, E., ed., *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976.

- MAY, Charles, E., ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.
- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária - Prosa*, 10ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1982, p. 15-89.
- MOISÉS, Massaud, *O Conto Português*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1981
- MONFORT, Bruno, «La nouvelle et son mode de publication – Le cas américain», *Poétique*, nº 90, 1992, p. 153-171.
- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais, *Génese e Escrita do Conto no Diário de Miguel Torga*. Dissertação de doutoramento policopiada, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1995.
- MORAVIA, Alberto, «El Cuento y la Novela» in Carlos Pacheco et al., ed., *Del Cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 341-347.
- MORENO, Armando, *Biologia do Conto*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Introdução a uma leitura do conto “Gente Singular” de M. Teixeira-Gomes», *Colóquio/Letras*, nº 24, 1975, p. 20-30.
- NÚÑEZ, Juan Paredes, *Algunos Aspectos del Cuento Literario - Contribución al estudio de su estructura*, Granada, Campus Universitario de Cartuja, 1986.
- NÚÑEZ, Juan Paredes, «Del cuento y sus desenlaces», *Lucanor*, nº 1, 1983, p. 103-114.
- NÚÑEZ, Juan Paredes, «”José Matias” de Eça de Queirós - Tentativa de descrição estrutural», *Colóquio/Letras*, nº 83, 1985, p. 34-45.
- O’CONNOR, Frank, *The Lonely Voice – A Study of the Short Story*, London, Macmillan, 1963.
- OLIVEIRA, Maria do Nascimento, *O Fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve/ vol. 129, 1992.
- OMIL, A. e R. A. Piérola, *Claves para el cuento*, Buenos Aires, Ed. Plus, 1981.
- OREL, Harold, *The Victorian Short Story – Development and Triumph of a Literary Genre*; 3ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- OVIEDO, José Miguel, *Antología Crítica del Cuento Hispanoamericano del Siglo XX (1920-1980) – I. Fundadores e Innovadores*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- PACCOLAT, Jean-Paul, «La Séduction de L’étrange», in BILLE, S. Corinna, *Le Salon Ovale - Nouvelles et contes baroques*, Albeuve, Éditions Castella, s.d. p. 183-195.
- PACHECO, Carlos e Luis B. Linares, *Del Cuento y Sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993.

- PALAZUELOS, Juan Carlos, *El Cuento Hispanoamericano como Genero Literario*. Dissertação de Doutoramento policopiada apresentada à Universidade de Freiburg, 1993.
- PASCO, Allan H., «On Defining Short Stories», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p. 114-130.
- PEREIRO, Carlos P. Martínez, *A Pintura nas Palavras. A “Engomadeira” de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1996.
- PERLADO, José Julio, «La Esfera de los Cuentos – Entrevista a Julio Cortázar», <http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>
- POE, Edgar Allan, «Review of Twice-Told Tales», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p.59-72.
- POE, Edgar Allan, «Twice-Told Tales», in Edward H. Davidson, ed. *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, Boston Houghton Mifflin Company, 1965, p. 440-450.
- PRADO COELHO, Jacinto do, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- PRATT, M. L., «The short story: The long and the short of it», *Poetics*, vol. 10, nº 2/3, 1981, p. 175-194.
- QUIROGA, Horacio, *Sobre Literatura*, Montevideo, Arca, 1970.
- RIVERO, Julio Peñate, «El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», in Peter Fröhlicher et al. ed., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1995, p. 46-65.
- ROCHA, André Crabbé, «Conto», in *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., 1º vol., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 213-214.
- RODRIGUEZ, Miguel Díez, «Introducción», in Ramón Del Valle-Inclán, *Jardín Umbrío. Historias de Santos, de Almas en Pena, de Duendes y Ladrones*, 7ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- SALEMA, Álvaro, «Prefácio», in *Antologia do Conto Português Contemporâneo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, p. 11-15.
- SARAIVA, Arnaldo, «Para uma teoria do texto enigmático, ou: o conto enigmático de Machado de Assis», *Terceira Margem*, nº 1, 1998, p. 17-29.
- SAVATER, Fernando, «A paisagem dos contos», in *Sobre Viver*, Lisboa, Teorema, 1999, p. 86-92.

- SIMÕES, João Gaspar, «Géneros Literários e Consumo Público», in *Novos Temas Velhos Temas*, Porto, Portugália Editora, 1967, p. 178-181.
- SCHNEIDER, M., «Le temps du conte», in D. Tiffeneau (ed.), *La narrativité*, Paris, C.N.R.S., p. 85-123.
- SEIXO, Maria Alzira, «Os Dedos Quentes de Julho - Leitura de um Conto de David Mourão-Ferreira», *Colóquio/Letras*, nº 145/146, 1997, p. 288-302.
- SHAW, Valerie, *The short Story - A Critical Introduction*, 7ª ed., London/New York, Longman, 1995.
- STONE, Wilfred et al., *The Short Story – An Introduction*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1976.
- TCHEKHOV, Anton, «The Short Story», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p. 195-198.
- TCHEKHOV, Anton, «Cartas sobre el cuento», in Carlos Pacheco et al., ed., *Del Cuento y Sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 316-323.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, *Defesa do Conto*, Lisboa, 1937.
- VALCÁRCEL, Carmen de Mora, *Teoría y Práctica del Cuento en los Relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982.
- VALLEJO, Catharina V. de, «El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana», *Lucanor*, nº 1, 1988, p. 47-60.
- VILLANUEVA, Santos Sanz, «El cuento, de ayer a hoy», *Lucanor*, nº 6, 1991, p. 13-25.
- VOISINE, Jacques, «Le Récit Court Des Lumières au Romantisme (1760-1820) – I. Du Conte a la Nouvelle», *Revue de Littérature Comparée*, Ano 66, nº 1, 1992, p. 105-129.
- VOISINE, Jacques, «Le Récit Court Des Lumières au Romantisme – II. La Famille du Conte», *Revue de Littérature Comparée*, Ano 66, nº 2, 1992, p. 149-171.
- ZAMORANO, Maria Teresa Arregui, *Estructuras y Técnicas Narrativas en el Cuento Literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce nº 19, 1996.

2.2. Estudos sobre a *Presença* e autores presencistas

- ÁLVAREZ, Eloíza, «"Vindima", de Miguel Torga: Axiologia e Estética», in *Aqui, neste Lugar e nesta Hora*. Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994.

- AMARAL, Fernando Pinto do, *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 37-52.
- AMARO, Luís, «Cartas Inéditas de José Régio», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, p. 55-68.
- ANDRADE, João Pedro de, *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943.
- BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman – Le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1997.
- CÂMARA, João de Brito, *O Modernismo em Portugal. Entrevista com Edmundo de Bettencourt*, Coimbra, Minerva, 1996.
- CARMO, Carina Infante do, *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*, Universidade do Algarve & Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, 1998.
- FARIA, Duarte, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1977.
- GOTLIB, Nádía Battella, *O Estrangeiro Definitivo - poesia e crítica em Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, 2ªed., Porto, Brasília Editora, 1981.
- GUIMARÃES, Fernando, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999.
- HELDER, Herberto, «Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt», in *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p. 7-29.
- HOURCADE, Pierre, «O Ensaio e a Crítica na “Presença”», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, p. 20-28.
- LISBOA, Eugénio, *José Régio. Uma Literatura Viva*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/22, 1987.
- LISBOA, Eugénio, *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/55, 1980.
- LISBOA, Eugénio, «A presença e a Ficção», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, p. 13-19.
- LOPES, Teresa Rita, *Miguel Torga – Ofícios a “Um Deus de Terra”*, Rio Tinto, Edições Asa, 1993.
- LOURENÇO, Eduardo, «“Presença” ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?», in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, p. 143-168.

- LOURENÇO, Edurado, «Sobre Régio», in *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 136-149.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «A Poesia da *presença* ou a Retórica do Eu», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, p. 5-12.
- MATEUS, J. A. Osório, «José Régio, uma poética do teatro», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, p. 30-38.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia da “Presença”. Estudo e Antologia. Nova Edição*, Lisboa, Moraes Editores, 1972.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da “presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Esta Nova Presença da *Presença*», in *presença*, Edição Facsimilada Compacta, Tomo I, Lisboa, Contexto, 1993, p. 5-7.
- MOURÃO, José Augusto, «Análise do conto “Fronteira”, de Miguel Torga», in *A Sedução do Real (Literatura e Semiótica)*, Lisboa, Vega, 1998, p. 215-228.
- NUNES, João Manuel de Sousa, «O numinoso na ficção narrativa de Régio», *Revista da Faculdade de Letras*, nº 13-14, 1990, p. 193-207.
- NUNES, Maria Teresa Arsénio, *A Poesia da Presença*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1982.
- PRADO COELHO, Eduardo do, «Teorias da Presença», in *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 136-148.
- RÉGIO, José, *Páginas de Doutrina e Crítica da “presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- RÉGIO, José, *Correspondência*, Introdução e Recolha de António Ventura, Notas de António Ventura e Luís Amaro, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- RIBEIRO, Eunice Maria da Silva, *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*. Dissertação de doutoramento policopiada apresentada à Universidade do Minho, 1997.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «Solidão, Absurdo e Diálogo na Obra de José Régio», in *Tradição e Ruptura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 106-112.
- SAMPAIO, Jorge de, *A Poesia de Carlos Queiroz*, Lisboa, Edições Panorama, 1966.
- SENA, Jorge de, *Régio, Casais, a “presença” e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977.

SIMÕES, João Gaspar, *História do Movimento da “Presença”, seguida de uma Antologia*, Coimbra, Atlântida, 1958.

SIMÕES, João Gaspar, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977.

STERNBERG, Ricardo, «Técnicas narrativas em ELÓI de João Gaspar Simões», *Colóquio/Letras*, nº 76, 1983, p. 35-43.

STERNBERG, Ricardo, «Identity in the Fiction of the Presença Generation: José Régio's Jogo da Cabra Cega», *Revista Hispánica Moderna*, Año L, Junio 1997, p. 99-109.

VAZ, Maria Isabel do Amaral Antunes, *Imagens da Vida (Presença: Poesia e Artes Plásticas)*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1996.

VIEIRA-PIMENTEL, F. J., *A Poesia da «Presença» (1927-1940) – Tradição e Modernidade*, 2 vol., Dissertação de Doutoramento policopiada apresentada à Universidade dos Açores, 1987.

VIEIRA-PIMENTEL, F. J. e Luís Amaro, «Para uma Bibliografia Crítica da *Presença*», in *presença*, Edição Facsimilada Compacta, Tomo III, Lisboa, Contexto, 1993, p.43-54.

2.3. Bibliografia geral

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de, «O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões», in *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, p. 155-162.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1999.

ALLEMANN, Beda, «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique*, nº 36, 1978, p. 385-398.

ALTER, Robert, *Necessary Angels - Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin, and Scholem*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991.

BACHELARD, Gaston, *A poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston, *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989.

- BAETENS, Jan, «Qu'est-ce qu'un texte "circulaire"», *Poétique*, n° 94, 1993, p. 215-228.
- BAKHTINE, M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAL, Mieke, *Teoría de la Narrativa - Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BARASCH, Frances K., *The Grotesque - A Study in Meanings*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- BAREAU, Michel L., «Structures ironiques dans le grotesque du Moyen Age à la Renaissance», *Parabasis*, n° 2, 1995, p. 27-48.
- BARNARD, Mary E., «A Christian Grotesque and Renaissance Imitation: Sebastian de Córdoba's Garcilaso a lo divino», *Romance Notes*, vol. 36, n° 2, 1996, p. 115-123.
- BARRENTO, João, *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1987.
- BARTHES, R., et al., *Literatura e Realidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, «De L'Essence du Rire et Généralement Du Comique dans les Arts Plastiques», in *Écrits sur l'Art*, Tome I, Paris, Gallimard, 1971, p. 297-325.
- BAUDELAIRE, Charles, «Quelques Caricaturistes Étrangers – Hogarth, Cruikshank, Goya, Pinelli, Brueghel», in *Écrits sur l'Art*, Tome I, Paris, Gallimard, 1971, p. 357-372.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes, *Os Homens e os Livros II - Séculos XIX e XX*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, n° 2, 1971, p. 103-118.
- BENNETT, Suzanne, «Lyric Fiction: The 'Semi-Transparent' Narrative Mode», *Literature in Performance: A Journal of Literary and Performing Art*, vol. 1, n° 2, 1981, p.36-44.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BERCHET, Jean Claude, «Un voyage vers soi», *Poétique*, n° 53, 1983, p. 91-108.
- BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978.
- BERSANI, Leo, «Le réalisme et la peur du désir», *Poétique*, n° 22, 1975, p. 176-195.
- Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 13ª ed., 1986.

- BLANCO, Mercedes, «Fantastique et topologie chez Cortázar», *Poétique*, n° 60, 1984, p.451-472.
- BORGES, Jorge Luis, *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- BOSCH, Andres e M. Garcia Viño, *El Realismo y la Novela Actual*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.
- BOUREAU, Alain, «Le récit réversible», *Poétique*, n° 44, 1980, p. 462-471.
- BRAVO, Víctor, *Los Poderes de la Ficción*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993.
- BRINKER, Menachem, «Thème et interprétation», *Poétique*, n° 64, 1985, p. 435-443.
- BROOKE-ROSE, Christine, «Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov» in Miguel A. Garrido Gallardo, ed. *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 49-72.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido – Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- BÜRGER, Peter, *La Prose de la Modernité*, Paris, Klincksieck, 1994.
- BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Veja, 1993.
- BUUREN, Maarten Van, «Witold Gombrowicz et le grotesque», *littérature*, n° 48, 1982, p. 57-73.
- BUUREN, Maarten Van, «Hystérie et littérature (La fissure par laquelle l'Esprit du Mal pénètre dans l'âme)», *Poétique*, n° 100, 1994, p. 387-409.
- CAILLOIS, Roger, *Cohérences aventureuses - Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1997.
- CANIVET, Michel, «Le rire et le bon sens», *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 86, n° 71, 1988, p. 354-377.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. Zahareas, *Visión del Esperpento*, Madrid, Editorial Castalia, 1988.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça, «A prosa poética do Simbolismo do fim do século XIX à geração do Orpheu», in *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso - Brasileiros*, vol.1, Lisboa, 1959, p. 511-520.

- CARRETER, Fernando Lázaro, *Estudios de Poética - La Obra en Sí*, Madrid, Taurus, 1986.
- CARVALHO, José G. Herculano de, «Inovação e Criação na linguagem. A metáfora», Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, nº XX, 1962.
- CASTILHO, Guilherme de, *Presença do Espírito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- CASTILLO, Ana Hernández del, *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1981.
- CASTRO, Francisco González, *Las Relaciones Insólitas: Literatura Fantástica Española del Siglo XX*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996.
- CHALENDAR, Pierrette e Gérard, *Temas e Estruturas na Obra de Fernando Namora*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.
- CHAMBERS, Ross, «Récits d'aliénés, récits aliénés (Nerval et John Perceval)», *Poétique*, nº 53, 1983, p. 72-90
- CHATELAIN, Danièle, «Itération interne et scène classique», *Poétique*, nº 51, 1982, p.369-381.
- CHATELAIN, Danièle, «Frontières de l'itératif», *Poétique*, nº 65, 1986, p. 111-124.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.
- CIORAN, E. M., *A Tentação de Existir*, Lisboa, Relógio D'Água, 1988.
- COHEN, Jean, «La comparaison poétique: essai de systématique», *Langages*, nº 12, 1968, p. 43-51.
- COHEN, Jean, «Poésie et redondance», *Poétique*, nº 28, 1976, p. 413-422.
- COHN, Dorrit, «K fait son entrée au "château" (A propos du changement d'instance narrative dans le manuscrite de Kafka)», *Poétique*, nº 61, 1985, p. 111-127.
- COHN, Dorrit e Gérard Genette, «Nouveaux nouveaux discours du récit», *Poétique*, nº 61, 1985, p. 101-109.
- CORDESSE, Gérard, «Narration et focalisation», *Poétique*, nº 76, 1988, p. 487-498.
- CORNULIER, Benoît de, «Des vers dans la prose», *Poétique*, nº 57, 1984, p. 76-80.
- CRUZ, Duarte Ivo, *O simbolismo no teatro português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/ vol. 124, 1991.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, 5ª ed., Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, S. L., 1995.

- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.
- DALLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.
- DAVIDSON, Edward H., ed. *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, Boston Houghton Mifflin Company, 1965.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, «Traversées de l'espace descriptif», *Poétique*, n° 51, 1982, p. 329-344.
- DELEUZE, Gilles, *O mistério de Ariana*, Lisboa, Veja, 1996.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia, «Inícios Polémicos do “Realismo Transcendente” de Kafka no Meio Literário Português dos Anos 40», *Runa*, n° 13-14, 1990.
- DEL LUNGO, Andrea, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, n° 94, 1993, p. 130-152.
- DIEGO, Rosa de e Lydia Vázquez, ed., *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, 1996.
- DIJK, Teun A. van, «Action, action description and narrative», *New Literary History*, vol. VI, n° 2, 1975, p. 281-294.
- DOLEZEL, Lubomír, «La construction des mondes fictionnels à la Kafka», *Littérature*, n° 57, 1985, p. 80-92.
- DOLEZEL, Lubomír, «Le triangle du double (Un champ thématique)», *Poétique*, n° 54, 1985, p. 463-472.
- DURAND, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- DURAND, Gilbert, *De la Mitocrítica al Mitoanálisis - Figuras Míticas y Aspectos de la Obra*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.
- DURHAM, Carolyn Richardson, *The Grotesque in the Short Stories of Emilia Pardo Bazan*, Rutgers, The State University of New Jersey-New Brunswick, 1987.
- ECO, Umberto, *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*, Lisboa, Editorial Presença, 1983.
- ECO, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- EHRMANN, Jacques, «Le dedans et le dehors», *Poétique*, n° 9, 1972, p. 31-40.
- EIKHENBAUM, B., «Sobre a Teoria da Prosa », in *Teoria da Literatura II – Textos dos Formalistas Russos*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 75-91.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ELROY, Bernard Mac, *Fiction of the Modern Grotesque*, London, Macmillan, 1989.

- ESPINOSA, Bento de, *Ética*, Introdução de Joaquim de Carvalho, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- FADDA, Sebastiana, *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- FARIA, Theresa M. L. de Castro, «To the Lighthouse : A Unidade da Obra-Prima na Cumplicidade da Prosa Poética com a Pintura e o Cinema», *Ilha do Desterro*, nº 24, 1990, p. 64-91.
- FERREIRA, Ana Paula, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992.
- FERREIRA, João Palma, *Obscuros e Marginados*, Lisboa, IN-CM, 1980, p. 29-83.
- FERREIRA, João Palma, «Da Ficção Portuguesa Contemporânea», in *Pretérito Imperfeito*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, p. 45-59.
- FERREIRA, João Palma, «Do Teatro Português Contemporâneo», in *Pretérito Imperfeito*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, p. 61-73.
- FERREIRA, José Gomes, *A Memória das Palavras – ou o gosto de falar de mim*, 3ª ed., Lisboa, Portugália Editora, 1972.
- FERREIRA, Vergílio, *Do Mundo Original*, 2ª ed., Venda Nova, Bertrand, 1979.
- FIGUEROA, Alvin Joaquín, *La prosa de Luís Rafael Sánchez*, New York, Berlin, Frankfurt/Main, Paris, Peter Lang, 1989.
- FLÓREZ, Fernando Castro, *El texto íntimo - Rilke, Kafka y Pessoa*, Madrid, Editorial Tecnos, 1993.
- FOKKEMA, Douwe W., *Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, s.d.
- FOKKEMA, Douwe W. e Elrud Ibsch, *Teorías de la Literatura del Siglo XX*, 3ª ed. Madrid, Catedra, 1988.
- FONSECA, Irene Fernanda, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.
- FOWLER, Alastair, «Género y Canon Literario», in Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 95-127.
- FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- FRANK, Joseph, «La forme spatiale dans la littérature moderne», *Poétique*, nº 10, 1972, p. 244-266.
- FREEDMAN, Ralph, *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FRYE, Northrop, «Littérature et mythe», *Poétique*, nº 8, 1971, p. 489-514.

- FURST, Lilian R., *All is True – The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Duke University Press, 1995.
- FURTADO, Filipe, *A Construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- GARROTE, María Dolores de Assis, *Formas de Comunicación en la Narrativa*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1988.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, G., «Métonymie chez Proust ou la naissance du Récit», *Poétique*, nº 2, 1970, p. 156-173.
- GENETTE, G., «Genres, “types”, modes», *Poétique*, nº 32, 1977, p. 389-421.
- GENETTE, G., *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, s.d.
- GIBELLI, Bertrand, «Le paradoxe du narrateur dans “Roger Ackroyd”», *Poétique*, nº 92, 1992, p. 387-397.
- GIBERT, Javier García, *Cervantes y la Melancolía - Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, València, Ediciones Alfons el Magnànim, 1997.
- GIL, Ildelfonso Manuel, «En la Base del Esperpénto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº224-225, 1968, p. 611-622.
- GIRARD, René, «Dionysos et la genèse violente du sacré», *Poétique*, nº 3, 1970, p. 266-281.
- GLIKSOHN, Jean-Michel, *L'expressionisme littéraire*, Paris, PUF, 1990.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GOULART, Rosa Maria, «Da Prosa Lírica Finissecular ao Romance Lírico Moderno», *Diacrítica*, nº 6, 1991, p. 61-69.
- GOULART, Rosa Maria, *Romance Lírico - O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990.
- GOULART, Rosa Maria, *O Trabalho da Prosa – Narrativa, Ensaio, Epistolografia*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1997.
- GOYANES, Mariano Baquero, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Editorial Castalia, 1995.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 1992.
- GRIMAUD, Michel, «La rhétorique du rêve (Swann et la psychanalyse)», *Poétique*, nº 33, 1978, p. 90-106.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.

- GULLÓN, Ricardo, *Psicologías del Autor y Lógicas del Personaje*, Madrid, Taurus Ediciones, 1979.
- GULLÓN, Ricardo, *La Novela Lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.
- HAMON, Philippe, «Thème et effet de réel» *Poétique*, n° 64, 1985, p. 495-503.
- HAMON, Philippe, «Un discours contraint», *Poétique*, n° 16, 1973, p. 411-445.
- HARPHAM, Geoffrey, «The grotesque: First Principles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, n° 4, 1976, p. 461-468.
- HARPHAM, Geoffrey G., *On the Grotesque – Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- HAUGEN, Arne Kjell, «Baudelaire: Le Rire et le Grotesque», *littérature*, n° 72, 1988, p.12-29.
- HAUS, Berit Balzer, *Zwischen Himmel und Erde, de Otto Ludwig: La Problemática del Realismo Literario Aleman*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- HAYMAN, David, «Au-delà de Bakhtine (pour une mécanique des modes)», *Poétique*, n°13, 1973, p. 76-94.
- HERNADI, Paul, «Orden sin Fronteras: Últimas Contribuciones a la Teoría del Género en los Países de Habla Inglesa», in Miguel A. Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 73-94.
- HOEK, L. H., *La marque du titre*, La Haia, Mouton, 1982.
- HOLTZ, William, «Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration», *Critical Inquiry*, vol. 4, 1977.
- HORÁCIO, *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentários de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984.
- HORAZ, *Sämtliche Werke*, München/Zürich, Artemis Verlag, 1985.
- HUCHET, Jean-Charles, «La grammaire du fantasme littéraire», *Poétique*, n° 68, 1986, p.475-489.
- HUCHET, Jean-Charles, «De la perversion en littérature», *Poétique*, n° 71, 1987, p. 271-290.
- HUGO, Victor, «Préface de *Cromwell*», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1-39.

- HUTCHEON, Linda, «Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, n° 29, 1977, p. 90-106.
- HUTCHEON, Linda, «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, n° 36, 1978, p.466-477.
- HUTCHEON, Linda, «Ironie, satire, parodie (Une approche pragmatique de l'ironie)», *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.
- IFFLAND, James, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1978.
- ILIE, Paul, «Gracián and the moral grotesque», *Hispanic Review*, vol 39, n° 1, 1971, p.30-48.
- IODICE, Cristina M. E. Simões, *A Função do Grotesco na Obra Novelística de Georg Heym*. Dissertação de Mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.
- IRWIN, John T., «A Clew to a Clue - Locked Rooms and Labyrinths in Poe and Borges», in Shawn Rosenheim et al., *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 39-152.
- ISSACHAROFF, Michael, «Signer l'ellipse ou le cercle et son double», *littérature*, n° 88, 1992, p. 15-22.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria – Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992.
- JAKOBSON, Roman, «Notes marginales sur la prose du poète Pasternak», *Poétique*, n°7, 1971, p. 310-323.
- JENNY, Laurent, «Le poétique et le narratif», *Poétique*, n° 28, 1976, p. 440-449.
- JENNY, Laurent, «La surréalité et ses signes narratifs», *Poétique*, n° 16, 1973, p. 499-520.
- JENNY, Laurent, «La phrase et l'expérience du temps», *Poétique*, n° 79, 1989, p. 277-286.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos, *El Expresionismo en Valla-Inclan: Una Reinterpretacion de su Visión Esperpéntica*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1989.
- JESUS, Maria Saraiva de, «O Primo Basílio e Os Maias: Da Convergência Satírica à Ambivalência Irónica», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, n° 6-7-8, 1989-1990-1991, p. 135-175.
- JESUS, Maria Saraiva de, «Imagens da Emigração na Literatura Portuguesa», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, n° 12, 1995, p. 97-135.

- JONHSON, Barbara, «Quelques conséquences de la différence anatomique des textes (pour une théorie du poème en prose», *Poétique*, n° 28, 1976, p. 450-465. (Rep. in *O Discurso da Poesia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 111-136).
- JOST, François, «Le Je à la recherche de son identité», *Poétique*, n° 24, 1975, p. 479-487.
- KAIVOLA, Karen, *All Contraries Confounded: The Lyrical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, Iowa City, University of Iowa, 1991.
- KAYSER, Wolfgang, *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 2ª ed., Oldenburg, Gerhard Stalling Verlag, 1961.
- KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*, 6ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1976.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «L'ironie comme trope», *Poétique*, n° 41, 1980, p. 108-127.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *O Banho de Diana*, Lisboa, Cotovia, 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil Noir - Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KUMAR, K., *Utopianism*, Buckingham, Open University Press, 1991.
- LEFÈBVE, Maurice-Jean, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Almedina, 1980
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LEROUX, Georges, «Du topos au thème (sept variations)», *Poétique*, n° 64, 1985, p.445-454.
- LISBOA, Eugénio, *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- LOPES, Óscar, «Aquilino Ribeiro e a Infância», *Cadernos Aquilinos*, n° 2, 1993, p.19-29.
- LOPES, Óscar, «A Infância e a Adolescência na Ficção Portuguesa», in *Modo de Ler - Crítica e Interpretação Literária/2*, Porto, Editorial Inova, p. 115-134.
- LOUREIRO, Angel G., *Mentira y Seducción - La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Castalia, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo, «O Irrealismo Poético ou a Poesia como Mito», in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, p. 61-71.

- LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo - Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo, «Cultura portuguesa e expressionismo», in *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 23-35.
- LUÍS, Agustina Bessa, *A Brusca*, Lisboa, Editorial Verbo, Biblioteca Básica Verbo, nº30, 1971.
- LUKÁCS, Georg, *Problèmes du Réalisme*, Paris, L'Arche Editeur, 1975.
- LUKÁCS, Georg, et al. *Realismo, Materialismo, Utopia*, Selecção, introdução e notas aos textos de João Barrento, Lisboa, Moraes, 1978.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/88, 1984.
- MACROPOULOU, Marie, «L'imaginaire de l'habitat dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant», *Oeuvres et Critiques*, vol. XXI, nº 2, 1996, p. 87-97.
- MANSUY, Michel (ed.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain, Actes du Colloque de Strasbourg*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MARQUES, Teresa Martins, *O Imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- MARTELO, Rosa Maria, *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- MARTIN, F., *Les Mots Latins*, Paris, Hachette, 1976.
- MARTINHO, Fernando J. B., *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa - Do "Orpheu" a 1960*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/82, 1983.
- MARTINHO, Fernando J. B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996.
- MARTINS, Maria de Lourdes Câncio, *A Escrita "Impressionista" de Guy de Maupassant*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- MATEUS, J. A. Osório, *Escrita de Teatro*, Lisboa, Bertrand, 1977.
- MAVRAKIS, Annie, «Les leçons de la peinture (Proust et l'ut pictura poesis)», *Poétique*, nº 94, 1993, p. 171-184.
- MENDONÇA, Aniceta de, «"O Caminho Fica Longe", de Vergílio Ferreira e o romance dos anos 40», *Colóquio/Letras*, nº 57, 1980, p. 36-44.
- MÉNESTRIER, Claude-François, «Poétique de l'énigme», *Poétique*, nº 45, 1981, p. 28-52.

- MEYER, Michel, *Linguagem e Literatura*, Lisboa, Usus Editora, 1994.
- MEYER, Michael J. (ed.), *Literature and the Grotesque*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- MOLINO, Jean, «Logiques de la description», *Poétique*, n° 91, 1992, p. 363-382.
- MOLINO, Jean, «Les genres littéraires», *Poétique*, n° 93, 1993, p. 3-28.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.
- MORÃO, Paula, *Irene Lisboa - Vida e Escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Tópicos Recuperados- Sobre a Crítica e Outros Ensaios*, Lisboa, Caminho, 1992.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Vinte Poetas Portugueses Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1980.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Domingos Monteiro: Confessar e Contar», *Boletim Cultural*, Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas, VIII Série, n° 3, 1996.
- NABAIS, Nuno, *Metafísica do Trágico - Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997.
- NEEFS, Jacques, «La figuration réaliste (L'exemple de "Madame Bovary")», *Poétique*, n°16, 1973, p. 466-476.
- NICOLE, Eugène, «Personnage et rhétorique du Nom», *Poétique*, n° 46, 1981, p. 200-216.
- NIETZSCHE, F., *Assim Falava Zaratustra*, 11ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- NOGUEIRA, Franco, *Jornal de Crítica Literária*, Lisboa, Livraria Portugal, 1954.
- O'CONNOR, William Van, *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, Southern Illinois University Press, 1962.
- ONIMUS, Jean, *Essais sur L'Émerveillement*, Paris, PUF, 1990.
- PACHECO, Luiz, «As Bibliotecas da Gulbenkian vão acabar?», *Diário Popular*, 30 de Agosto de 1983.

- PAIVA MONTEIRO, Ofélia, «A poética do grotesco e a coesão estrutural de “Os Maias”», in Carlos Reis, *Leituras d’Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 15-42.
- PAIVA MONTEIRO, Ofélia, «L’Imaginaire Grotesque Chez Eça de Queirós», in *Eça de Queirós et la Culture de son Temps – Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1988, p. 49-67.
- PAIVA MONTEIRO, Ofélia, «Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca – “O Mistério da Estrada de Sintra” - I», *Colóquio/Letras*, nº 86, 1985, p. 15-23.
- PAIVA MONTEIRO, Ofélia, «Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca – “O Mistério da Estrada de Sintra” - II», *Colóquio/Letras*, nº 97, 1987, p. 5-18.
- PAIVA MONTEIRO, Ofélia, «Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca – “O Mistério da Estrada de Sintra” - III», *Colóquio/Letras*, nº 98, 1987, p. 38-51.
- PÉREZ, María Concepción (ed.), *Los Géneros Literarios. Curso Superior de Narratología. Narratividad-Dramaticidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- PINA, Álvaro, *Liberdade e Subjectividade no Realismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- PINA, Álvaro, *Narratividade e dramaticidade em d. h. lawrence*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- PIRES, Daniel, *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX - 1900-1940*, Lisboa, Grifo, 1996.
- PONNAU, Gwenhael, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987.
- PRADO COELHO, Jacinto do, «Prosa Poética e Poema em Prosa», in *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., 3º vol., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 871-873.
- QUADROS, António, *A Existência Literária*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1959.
- QUADROS, António, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1972.
- QUADROS, António, *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.
- RAIBLE, Wolfgang, «Qué son los Géneros?» in Miguel A. Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 303-339.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Fragments de Uma Dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1994.

- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O teatro simbolista e modernista*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve/40, 1979.
- REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.
- RECKERT, Stephen, *Um Ramalhete para Cesário*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.
- REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983.
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1995.
- REIS, Carlos, «Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea», *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 1, 1998, p. 33-39.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 4ª ed., Coimbra, Almedina, 1994.
- REYS, Graciela, *Polifonia Textual. La Citación en el Relato Literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- RIBEIRO, Ana, *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis – Um Romance de Aprendizagem*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 1998.
- RICARDOU, Jean, «La population des miroirs (Problèmes de la similitude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet)», *Poétique*, nº 22, 1975, p. 196-226.
- RICARDOU, Jean, «Pour une théorie de la réécriture», *Poétique*, nº 77, 1989, p. 3-15.
- RICHARD, Jean-Pierre, «Variation d'un paysage», *Poétique*, nº 51, 1982, p. 345-358.
- RICHARD, Jean-Pierre, «Sensation, dépression, écriture», *Poétique*, nº 71, 1987, p. 357-374.
- RIDER, Jacques Le, «Nietzsche et Baudelaire», *littérature*, nº 86, 1992, p. 85-101.
- RIFFATERRE, Michael, «La sémiotique d'un genre: le poème en prose», in *Sémiotique de la Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 148-158.
- RMMON-KENAN, Shlomith, «Qu'est-ce qu'un thème?», *Poétique*, nº 64, 1985, p. 397-406.
- ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

- ROCHA PEREIRA, Maria Helena, *Hélade – Antologia da Cultura Grega*, 4ª ed., Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Instituto de Estudos Clássicos, 1982.
- RODRIGUES, Ângela Varela, «O poema em prosa na literatura portuguesa», *Colóquio/Letras*, nº 56, 1980, p. 23-34.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, *A Horas e Desoras*, Lisboa, Edições Colibri, 1993.
- ROSA, António Ramos, *A Poesia Moderna e a interrogação do real - I*, Lisboa, Arcádia, 1978.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque – L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- RUWET, Nicolas, «Synecdoques et métonymies», *Poétique*, nº 23, 1975, p. 371-388.
- SABRY, Randa, «Les lectures des héros de romans», *Poétique*, nº 94, 1993, p. 185-204.
- SALEMA, Álvaro, «Trente années de roman portugais», *europe*, nº 660, 1984, p. 75-88.
- SALEMA, Álvaro, *Antologia do Conto Português Contemporâneo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- SALVADOR, Ana Gonzalez, *Lo Insolito en la Literatura Contemporanea*, Caceres, 1977.
- SANDOR, Andras, «Myths and the Fantastic», *New Literary History*, vol. 22, nº 2, 1991, p. 339-358.
- SANDRAS, Michel, *Lire le Poème en Prose*, Paris, Dunod, 1995.
- SAPEGA, Ellen W., *Ficções Modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- SAVATER, Fernando, *A Infância Recuperada*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, «Du texte au genre (Notes sur la problématique générique)», *Poétique*, nº 53, 1983, p. 3-18.
- SCHEIDEL, Ludwig, *O Expressionismo Literário. Poesia, Prosa, Drama - Textos e Documentos*, Coimbra, Minerva, 1996.
- SCHOLES, Robert, «Les modes de la fiction», *Poétique*, nº 32, 1977, p. 507-514.
- SCHUMACHER, Manfred, *Das Grotesque und seine Gestaltung in der Gothic Novel - Untersuchungen zur Struktur und Funktion einer asthetischen Kategorie*, Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1990.
- SCOTT, David, «La structure spatiale du poème en prose (D'Aloysius Bertrand à Rimbaud)», *Poétique*, nº 59, 1984, p. 295-308.

- SEIXO, Maria Alzira, *A Palavra do Romance - Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- SEIXO, Maria Alzira, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- SEIXO, Maria Alzira, «Le roman portugais moderne avant 1930», *europe*, nº 660, 1984, p. 64-71.
- SEIXO, Maria Alzira, «A Poética da Cidade na Composição do Romance», in A.A.V.V., *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 267-279.
- SENA, Jorge de, «Teatro», *Seara Nova*, nº 1046, 16 de Agosto de 1947, p. 251-252.
- SENA, Jorge de, «Sobre o Realismo de Shakespeare», in *Maquiavel e Outros Estudos*, Porto, Paisagem, 1974, p. 85-123.
- SENA, Jorge de, *Sobre o romance*, Lisboa, Edições 70, 1975.
- SENA, Jorge de, «Algumas palavras sobre o “Realismo”, em especial o português e o brasileiro», *Colóquio/Letras*, nº 31, 1976, p. 5-13.
- SENA, Jorge de, «A Poltrona do Realismo», in *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, p. 261-267.
- SENA, Jorge de, «Tentativa de um Panorama coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950», in *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, p. 59-86.
- SHAFTESBURY, et. al., «Le dialogue des genres», *Poétique*, nº 21, 1975, p. 148-175.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da, «A Crise dos Géneros e a Ficção Lírica de Maria Gabriela Llansol», *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 21, 1993, p. 49-54.
- SIMÕES, João Gaspar, *Retratos de Poetas que Conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974.
- SOUSA, Frank F., *O Segredo de Eça – Ideologia e ambiguidade em “A Cidade e as Serras”*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *O “horror” na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve/32, 1979.
- STALEY, Jean Mitchell, *The Grotesque in Alfonso X’s Cantigas and Berceo’s Works: A Study of the Contribution of an Artistic Form to The Moral Philosophy in the Middle Ages*, The Ohio State University, 1977.
- STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir - Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l’obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990.
- TACCA, Oscar, *As Vozes do Romance*, Coimbra, Almedina, 1983.
- TADIÉ, Jean-Yves, *O Romance no século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, Paris, Gallimard, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, «Introduction à la symbolique», *Poétique*, n° 11, 1972, p. 273-308.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve/10, 1983.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, «Os falsos códigos edénicos de “A Cidade e as Serras”», *Colóquio/Letras*, n° 31, 1976, p. 14-29.
- TOURNIER, Michel, *Le Miroir des Idées*, Paris, Mercure de France, 1996.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, *Perspectivas I*, Lisboa, Aster, 1961.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, *Novas Perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, *O Préludio Solitário - Temas e Tópicos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- VACHER, Pascal, «Étude d'un récit spéculaire ("Le Portrait ovale", d'Edgar Allan Poe)», *Poétique*, n° 80, 1989, p. 419-432.
- VALCÁRCEL, Carmen Hernández e Carmen Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986.
- VASCONCELOS, Taborda de, *Pseudónimos e Heterónimos na Literatura Portuguesa*, Porto, 1996.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965.
- VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1974.
- VAZQUEZ, Jose Gonzalez, *La Imagen en la Poesía de Virgilio*, Granada, Universidad de Granada, 1980.
- VERGIL, *Eclogues*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- VEYNE, Paul, «Sémiotique des dieux du paganisme», *Poétique*, n° 54, 1983, p. 131-133.
- VIALAS, Philippe, «Figures de L'errance», *Critique*, Tome XLVI, n° 519-520, p. 719-724.
- VIÇOSO, Vítor, *A Máscara e o Sonho - Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.
- VIETOR, Karl, «L'histoire des genres littéraires», *Poétique*, n° 32, 1977, p. 490-506.

- VILLANUEVA, Darío, *La Novela Lírica I e II*, Madrid, Taurus, 1983.
- VILLANUEVA, Darío, *Teorías del Realismo Literario*, Madrid, Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992.
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y Tiempo reducido en la Novela*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.
- VILLANUEVA, Darío, et al. *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994.
- VILLARET, João, *Antologia Poética – Poemas ditos pelo actor*, Recolha e organização de Mário Baptista Pereira, Lisboa, Editorial Estampa, 1985.
- VOUILLOUX, Bernard, «La Venelle du Sourd (Sur la référence et l'allusion: Gracq, Cézanne, Goya)», *Poétique*, nº 62, 1985, p. 197-214.
- WATT, Ian, «Réalisme et forme romanesque», *Poétique*, nº 16, 1973, p. 521-540.
- WEBER, Samuel, «Le Temps d'un Rire», *Critique*, Tome XLIV, nº 488-489, p. 61-76.
- WEINRICH, Harald, «Structures narratives du mythe», *Poétique*, nº 1, 1970, p. 25-34.
- ZIOMEK, Henryk, *Lo Grotesco en la Literatura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcala, 1983.
- ZUMTHOR, Paul, «De Perceval à Don Quichotte (L'espace du chevalier errant)», *Poétique*, nº 87, 1991, p. 259-262.

III. Obras literárias de outros autores

- ALMEIDA, Fialho de, «Madona do Campo Santo», in *A Cidade do Vício*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991, p. 135-194.
- CAMÕES, Luís de, *Rimas*, Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.
- CAMUS, Albert, *O Estrangeiro*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- CARVALHO, Mário de, *Fabulário*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1998.
- FERREIRA, Vergílio, *O Caminho Fica Longe*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1943.
- FIGUEIREDO, Tomaz de, *Nó Cego*, Lisboa, Guimarães Editores, 1950.
- GOMES, Luísa Costa, *Educação para a Tristeza*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *Adolescentes*, Porto, Editorial Ibérica, 1945.

- MOURÃO-FERREIRA, David, *As Lições do Fogo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976.
- NAMORA, Fernando, *Fogo na Noite Escura*, 14ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1988.
- PESSOA, Fernando, *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis. Tradição Impressa Revista e Inéditos*, Edição de Silva Bêlkior, Lisboa, IN-CM, 1988.
- PESSOA, Fernando, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- RÉGIO, José, *Os Avisos do Destino*, 3ª ed., Porto, Brasília Editora, 1980.
- RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Tradução de Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.
- RILKE, Rainer Maria, *Briefe an einen jungen Dichter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1989.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Jovem Poeta*, Tradução de Fernanda de Castro, Lisboa, Contexto, 1986.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1973.
- SIMÕES, João Gaspar, *Amigos Sinceros*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962
- SANTOS, Políbio Gomes dos, *Poemas*, Edição de Luís Adriano Carlos, Porto, Campo das Letras, 1998.
- TORGA, Miguel, *Diário I*, 7ª ed., Coimbra, 1989.
- TORGA, Miguel, *A Criação do Mundo II*, 4ª edição refundida, Coimbra, 1970.
- TORGA, Miguel, *Novos Contos da Montanha*, 14ª ed., Coimbra, 1988.
- VALLE-INCLÁN, Ramón, *Jardín Umbrío. Historias de Santos, de Almas en Pena, de Duendes y Ladrones*, 7ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

Índice Onomástico

AGUIAR e SILVA, V. M. 23,289
ALMEARA, Joaquim de 27
ALMERÍA, Luis Beltrán 89,91
ALONSO, Santos 149
ÁLVAREZ, Eloíza 118
AMIS, Kingsley 88
ANDRADE, João Pedro de 15,133,134
ANDRES-SUÁREZ, Irene
64,65,66,86,87,136
ASSIS, S. Francisco de 38
AUBRIT, Jean-Pierre 85,86,137,138,139
AYALA, Ramón Pérez de 301
AZORÍN 148

BACHELARD, Gaston
196,197,255,269,270,277,278
BAKHTINE, M. 322,334
BALDESHWILER, Eileen 246
BAREAU, Michel L. 353
BATES, H. E. 164
BAZÁN, Emilia Pardo 94,147
BEETHOVEN 42,127
BENSAÚDE, João *Vd.* RÉGIO, José
BETTENCOURT, Edmundo de
13,15,17,19,20,21,22,30,126,127
BLÜHER, Karl A. 92
BORGES, Jorge Luis 151,152,157,158
BOTELHO, Carlos 202
BRANCO, Camilo Castelo 35,176,204
BRANCO, Júlio 31,126
BRANDÃO, Raul 83,104,328,346,364
BRETON, André 86
BRITTEN, Benjamin 95
BUESCU, Helena Carvalhão 265
BUUREN, Maarten Van 334,352

CABALLERO, Gimenez 44
CAEIRO, Alberto 49,50,58,100
CAETANO, Marcello 102
CALÍMACO 154
CÂMARA, João de Brito 15,127
CAMINHA, Pero Vaz de 24
CAMÕES, Luís de
24,35,65,106,287,288,289,290
CAMPOS, Álvaro de
42,54,65,183,248,345,346
CAMUS, Albert 97
CARDONA, Rudolfo 318,320
CARMO, Carina Infante do 291
CARMO, Luso do 133
CARRETER, Fernando Lázaro 233
CASTELO BRANCO, João Roiz de 24
CASTILHO, Guilherme de 55,59,69,70,115
CASTRO, Fernanda de 12

CÉSAR, Ângelo 27
CHEVALIER, Jean
255,263,266,274,285,295,336,337,354
CIORAN, E. M. 243
CODINHA, José Lúcio 7
COELHO, Jacinto do Prado 92
COELHO, Nelly Novaes
18,19,21,22,23,24,82,129,192,214
CONRAD, Joseph 97
CORTÁZAR, Julio 132,147,151,152

DACOSTA, Luísa 199,206,277
DAVID-PEYRE, Yvone 82,129,329,349
DÉCIO, João 129,130
DICKENS 119
DIEGO, Rosa de 331
DIOGO, Ana Teresa 93
DOSTOIEWSKI 20
DUARTE, Afonso 27
DUHAMEL, Georges 9
DUMAS, Alexandre 331

ECO, Umberto 169
ÉLUARD, P. 294
ESPANCA, Florbela 24
ESPINOSA, 25
EVEN-ZOHAR, Itamar 176

FADDA, Sebastiana 80
FAGUNDES, Francisco Cota
82,129,131,317,318,320,321,323,330,331,332,
352
FAULKNER, William 87,137
FERGUSON, Suzanne C. 152
FERREIRA, Ana Paula 175,204
FERREIRA, Armando 133, 233
FERREIRA, Paulo 21
FERREIRA, Vergílio 60,88,126,146,240,261
FIGUEIREDO, Tomaz de 1,5,11,126
FILHO, José Maria Rodrigues 130
FILHO, Linhares 209,210
FLAUBERT, G. 137,152
FOKKEMA, Douwe W. 194
FONSECA, Branquinho da
1,2,3,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,
20,21,22,23,24,25,27,28,29,30,31,32,33,34,35,
36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,47,48,50,52,53,
54,55,56,58,59,60,62,63,65,66,67,68,69,70,71,
74,75,76,78,79,80,81,82,83,84,91,98,99,100,
101,102,103,104,105,107,110,112,114,116,117,118,
119,120,121,122,125,126,127,128,129,131,132,133,
135,136,143,144,145,146,147,158,159,160,164,166,
167,168,169,171,172,173,175,176,184,185,186,188,
192,193,194,196,197,198,204,207,209,214,215,216,
221,224,226,229,232,244,245,246,249,250,252,253,
254,255,257,261,263,266,278,280,285,289,290,295,
299,300,301,303,304,305,309,310,314,315,317,318,
320,321,329,333,340,351,352,354,364,365,373,377,
378,379
FONSECA, Fernanda Irene 60

FONSECA, Maria Manuel Branquinho da 9,35
 FONSECA, Tomaz da 7
 FRANÇA, José Augusto 131
 FREEDMAN, Ralph 279
 FREIRE, Natércia 10

GARD, Roger Martin 86,139
 GARRAMUÑO, Marco 164,165
 GASTÃO, Marques 91,145,168
 GAUTIER 92
 GEDEÃO, António 90
 GIDE, André 78,95
 GIL, Ángeles Ezama 91
 GIL, Ildefonso Manuel 319,325
 GODENNE, René 86,101,137,138
 GOETHE 78
 GOMBROWICZ 334
 GOMES, Álvaro Cardoso 22
 GOMES, Luísa Costa 203
 GOOD, Graham 91,92,94
 GORKI, M. 151
 GOULART, Rosa Maria 82,129,132,235,237, 240,252,261,279,301,324
 GOYANES, Baquero 93,94,146,147,148,301,364,365
 GRACQ, Julien 252,306
 GRILO, Natalina Andrade 204,314
 GRIMAL, Pierre 250
 GUIMARÃES, Fernando 14,15
 GULLASON, Thomas 87
 GULLÓN, Ricardo 239,242, 243,246,251,252,301
 GUYER, Leland 82,129,349

HAMON, Philippe 219
 HARDY, Th. 119
 HARPHAM, Geoffrey 322,324,326,327,329
 HARRIS, Wendell V. 119,148
 HAUPTMANN 78
 HAWTHORNE, N. 153,154
 HEAD, Dominic 166
 HELDER, Herberto 13
 HORÁCIO 57,250,353,354
 HOURCADE, Pierre 114,116,130,134,135
 HOWE, Irving 64

IBSEN 74
 IFFLAND, James 322
 INGRAM, Forrest L. 136
 ISSACHAROFF, Michael 85,137

JAMES, Henry 153
 JEREZ-FARRÁN, Carlos 318
 JESUS, Maria Saraiva de 173,176,319
 JIMÉNEZ, Dolores 331

KAFKA 327

KAYSER, Wolfgang 130,322,323,326,327,329,330,333
 KAZANTZAKIS, Nikos 9

LANCELOTTI, Mario A. 237
 LAPA, Manuel 281
 LEFÈBRE, Maurice-Jean 235
 LEIBOWITZ, Judith 93,94,95,96,97
 LEITE, Lays Bairão 98,105,274,277,278
 LÉVY-ZLOTOWSKI, Arlette 81
 LISBOA, Eugénio 16,18,19,31,32,103
 LOBO, Manuel de Sousa 83
 LODGE, David 88
 LOPES, Óscar, 6,39,55,56,70,74,76,83,102,103,104,130
 LOPES, Teresa Rita 118
 LOURENÇO, Raul 98,257
 LUÍS, Agustina Bessa 97

MAC ELROY, Bernard 322
 MADEIRA, António 20,28,29,30,40,41,42,43,44,45,46,49,50,51,52, 53,54,59,62,63,64,65,66,67,81,101,104,121, 193,309
 MADER-HERRMANN, Jacqueline 122,125
 MALHEIRO, Helena 89,90
 MANN, Thomas 95,96,327,329
 MANSFIELD, Katherine 90,198
 MANUEL, Maria *vd.* FONSECA, Maria Manuel Branquinho da
 MARIANO, Maria Tereza 200
 MARÍAS, Javier 151
 MARQUES, Bernardo 21,104
 MARTELO, Rosa Maria 310
 MARTIN, F. 237,346
 MATEUS, Osório 68,69,78
 MAUPASSANT 85,86,89,90,92,93,118,138
 MAY, Charles E. 150,152
 MELVILLE, Herman 97
 MENOTTI, Gian Carlo 78
 MIGUÉIS, José Rodrigues 5,22
 MIRANDA, Sá de 49
 MOISÉS, Massaud 130,135,136,200
 MONFORT, Bruno 97,104
 MONGELLI, Lênia 248,284,286,287,288,289
 MONTAIGNE, M. 352,353,354
 MONTEIRO, Adolfo Casais 15,16,17,30,32,55,102,118,126,133,144,196, 207,232,312
 MONTEIRO, Domingos 1,5,103,173
 MONTEIRO, Luís de Sttau 330
 MONTERROSO, Augusto 65
 MORA, Gabriela 137
 MORAVIA, Alberto 118,119,148
 MOURÃO-FERREIRA, David 1,2,5,6,7,8,11,31,32,40,42,70,83,89,102,103, 133,149,173,229,312,207,232,312,309
 MUSIL, R. 188

NAMORA, Fernando 126
 NASCIMENTO, Cabral do 29

NASCIMENTO, Manuel do 135
 NEGREIROS, Almada 83
 NEMÉSIO, Vitorino
 5,27,33,34,295,296,337
 NEVES, João Alves das 91,145
 NIETZSCHE, F. 304
 NODIER 92
 NOGUEIRA, Albano 55
 NOGUEIRA, Franco 114
 NUNES, J. Baptista 129
 NÚÑEZ, Juan Paredes 119,148

OLIVEIRA, Luís Guedes de 27
 ONIMUS, Jean 253,258,261
 OREL, Harold 153
 OVÍDIO 353
 OVIEDO, José Miguel 148

PACHECO, Luiz 11
 PAIVA MONTEIRO, Ofélia
 2,321,323,328,339
 PALLA, Maria Antónia 10
 PAPARELLA, Cristina 130
 PASCO, Allan H. 118,153
 PAVIA, Cristovam 198
 PERDIGÃO, José de Azeredo 8
 PESSANHA, Camilo 255
 PESSOA, Fernando 22,24,40,41,42
 PIMENTEL, F. J. Vieira 12,16,32,192
 PINA, Álvaro
 82,129,168,169,175,198,199,201,202,372,
 373,374
 PINTO, Fernão Mendes 8,24,109,182
 PIRANDELLO 68
 PLATÃO 38,100
 POE, Edgar Allan
 153,154,155,156,157,158,159,165
 POMAR, Júlio 21,44,81
 POPPE, Manuel
 6,9,12,17,55,99,126,146,158,159,310,311,
 364

QUADROS, António
 22,82,103,109,119,120,121,122,128,133,
 180,181
 QUEIRÓS, Eça de 78,119,175

REBELLO, Luiz Francisco 6, 73,74,79,80
 REBELO, Luís de Sousa 120
 RECKERT, Stephen 248,249
 REDOL, Alves 175
 RÉGIO, José
 1,5,6,11,12,14,15,16,17,18,20,21,22,23,31,
 33,34,40,41,45,53,58,67,70,82,98,99,100,
 101,104,105,117,126,127,129,144,167,168,
 192,207,210,244,291,312,317,321,321
 REIS, Carlos 44,73,235,240,246
 REIS, Ricardo 100
 REMÉDIOS, Mendes dos 67
 RIBAS, Tomaz 98,105,106

RIBEIRO, António Lopes 338
 RIBEIRO, Aquilino 291
 RIBEIRO, Eunice 19,20,21,130
 RIGGIO, Edward A. 82,129,349,350
 RILKE, Rainer-Maria 12,262
 RIVERO, Julio Peñate 89
 ROCHA, Clara 129
 ROCHA PEREIRA, M. H. 111,154
 RODRIGUES, Ângela Varela 54,64
 RODRÍGUEZ, Miguel Díez 320
 ROSEN, Elisheva 322,353

SAAVEDRA, Isabel de 37
 SÁ-CARNEIRO, Mário de 48,49
 SACRAMENTO, Mário 134,296
 SAMPAYO, Nuno de 173
 SANDRAS, Michel 62
 SANTILLI, Maria Aparecida 82,129
 SANTOS, Políbio Gomes dos 194
 SARTRE, J.P 86,87,97
 SAVATER, Fernando 238,294
 SCHUBERT 78
 SCHUMACHER, Manfred 322
 SEABRA-PEREIRA, J. C. 1
 SEDGEWICK, Ellery 164
 SEIXO, Maria Alzira 89
 SENA, Jorge de 16,68,90,172
 SÉRGIO, António 175
 SERPA, Alberto de 29,40,41,43
 SHAW, Valerie 93,96,165
 SHCHEGLOV, I. L. 150
 SILONE, Ignazio 9
 SIMÕES, João Gaspar
 11,14,15,16,19,23,27,41,77,101,115,116,117,
 126,127,144,200,312
 SLETSJOE, Leif 81
 SOUSA, António de 27
 SOUSA, Frank F. 188
 SOUSA, Maria Leonor Machado de 130
 STALEY, Jean 353,354
 STENDHAL 9
 STERNBERG, Ricardo 23,82,130,131,236

TADIÉ, Jean-Yves
 188,241,252,270,271,290,301,306,308
 TAGORE, R. 78
 TCHEKHOV 20,68,90,118,150,151,152,246
 TOLSTOI 20
 TORGA, Miguel
 1,5,6,11,15,18,19,20,21,28,31,58,117,123,124,
 126,127,128,250,318,340
 TORRES, Alexandre Pinheiro 17,82,129,171,188
 TOURNIER, Michel 78,277
 TREVISAN, Dalton 135
 TRIGUEIROS, Luís Forjaz 32,103,115
 TROLLOPE 119
 TURGENEV 246

VALCÁRCEL Carmen de Mora 154,156
 VALLE-INCLÁN, Ramón 317,318,319,320,321,331

VASCONCELOS, Gulbour 115
VASCONCELOS, Taborda de 42,43,120
VAZ, Maria Isabel do Amaral Antunes 21
VAZQUEZ, Jose Gonzalez 255
VEGA, Lope de 36
VERDE, Cesário 24,53,248
VICENTE, Gil 182
VIÇOSO, Vitor 328,346,350,359,364
VILLANUEVA, Darío 173,174,176,242,281
VILLANUEVA, Santos Sanz 85
VILLARET, João 338
VIRGÍLIO 255
VISCONTI, Luchino 95
VITORINO, Orlando 11
VOISINE, J. 92
VOLTAIRE 97

WOOLF, Virginia 242

ZAMORANO, Teresa 165
ZIOMEK, Henryk 322,353